المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

# مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث

تأليف: طائفة من النقـاد - ترجمة: ماهر شفيق فريد

الطبعة الثانية

# مختارات
# من النقد الأنجلو - أمريكى الحديث

# المركز القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٩٤/٢
- مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى الحديث
- نخبة
- ماهر شفيق فريد
- الطبعة الثانية ٢٠٠٩


هذه ترجمة مختارات من النقد الأنجلو- أمريكى الحديث
لطائفة من النقاد البريطانيين والأمريكيين



شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

# مختارات
# من النقد الأنجلو - أمريكى الحديث

تأليـــــف: نخـــــبة

ترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد

٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١٠٦٣٨ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى: 7 - 296 - 479 - 977 - 978
طبع بمطابع مصر للطيران

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافـاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

أختى الدكتورة
ليلى شفيق فريد
المحبة والتفانى والعطاء

# فهرس

# مقدمة

يضم هذا الكتاب أربعاً وثلاثين مقالة اخترتها من قراءاتى عبر السنين لطائفة من النقاد البريطانيين والأمريكيين (ربما وجب أن أضيف: والأستراليين، حيث إن جورج واطسون الذى تظهر له مقالتان هنا استرالى المولد) تغطى رقعة واسعة من الموضوعات ما بين نظر وتطبيق، وتمد شبكتها لتشمل إلى جانب الأدبين الإنجليزى والأمريكى - بؤرتى هذا الكتاب - آداباً أخرى منها الإيطالى (دانتى) والفرنسى (فولتير) والسويدى (سترندبرج) ومنها كتاب "ألف ليلة وليلة" الذى تزهى الثقافة العربية بأنها رعته وحدبت عليه حتى خرج فى شكله - أو أشكاله الحالية.

راعيت فى ترتيب المقالات (وقد قدمت لكل منها بكلمة تتفاوت طولاً أو قصراً) شيئاً من التدرج: من البسيط إلى المركب إلى المعقد، كيلا يُفجأ القارئ الشادى - أو الشاب محدود الخبرة بمسائل النقد والدرس الأدبى - بما يصده عن المضى فى القراءة، أو يلقى بينه وبين الفهم حجاباً صفيقاً يمتنع معه التواصل وتنكسر الدائرة المطلوب امتدادها بين المؤلف والمترجم والقارئ. هكذا بدأت الكتاب بمجموعة من المقالات المبسطة عن فنون الأدب المختلفة ما بين شعر ورواية وقصة قصيرة ومسرحية، فضلاً عن التراجم والسير، وفن (لا أعده علماً) الترجمة من لغة إلى لغة، مع مقالة عن الفرق بين النظم والنثر.

يلى ذلك القسم الأوسط من الكتاب - بذلك الأساس - مقالات تطبيقية عن عدد من الآثار الأدبية تمتد من العصور الوسطى إلى قرننا العشرين. من هذه الآثار ما هو أليجورى وما هو قصصى وما هو رومانسى وما هو واقعى وما هو تعبيرى وما هو جمالى المنزع، ولكنها جميعاً تلتقى علي رسم صورة للإنسان - رجلاً وامرأة، طفلاً وشاباً وشيخاً، فى مواقف مختلفة، حرباً وسلماً، صحواً ومطراً، فما الأدب - مذ كان - سوى تصوير لـ "الوضع الإنسانى" (لا أحب عبارة "الشرط الإنسانى" التى يستخدمها المترجمون العرب) فى زمان ومكان معينين. ويحتل شكسبير مكان الصدارة فى هذا القسم من الكتاب إذ يستأثر وحده بأربع مقالات. ولكن الحديث عن شكسبير - كما كتب الدكتور محمد مصطفى بدوى يوماً - ليس بحاجة إلى اعتذار، فهو "معاصرنا" فى كل أوان.

والقسم الأخير من الكتاب - وهو، أعترف، أصعب الأقسام - مخصص لدراسات فى تاريخ النقد ومدارسه مع التركيز على مقالة للناقد الأمريكى أيفور ونترز (وهو إلى جانب إليوت وليفيز ناقدى المفضل) عن المشكلات التى تواجه الناقد الحديث للأدب (أطول مقالات الكتاب). وينتهى الكتاب بمقالة للناقد الأمريكى و.ك. ويمزات عن "المدخل الأنطولوجى" إلى النقد.

توخيت فى الترجمة الدقة الكاملة ومراعاة الأمانة وإن اضطررت فى بعض المواضع إلى حذف جملة أو عبارة أو إضافة شىء توضيحاً للمعنى. وأشرت فى هوامش المقالات إلى الترجمات العربية التى نقلت منها مقتطفاتى من مسرحيات شكسبير: "مكبث" و"أنطونى وكليوباترا" وغيرهما.

وعناوين بعض هذه المقالات - "يوجين أونيل" و"د.هـ. لورانس شاعراً" مثلاً - من وضعى، إذ هى فى الأصل مقدمات لكتب لا تحمل عنواناً غير كلمة "مقدمة" أو ما أشبه.

وفى تعريفى بالأعلام من الأدباء استخدمت عدداً من المراجع مثل: "معجم السير الأدبية الإنجليزية والأمريكية" من وضع جون و. كازن وتنقيح د. براوننج (إفريمان، كتب بان، لندن، طبعة ١٩٧٢) و"رفيق بنجوين إلى الأدب البريطانى وأدب الكومنولث" (تحرير ديفد ديتشز) و"رفيق بنجوين إلى أدب الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية" (تحرير م. برادبرى، أ. موترام، ج. فرانكو) و"رفيق أكسفورد إلى شعر القرن العشرين" (تحرير إيان هاملتن) و"رفيق أكسفورد إلى الأدب الإنجليزى" (تحرير مرجريت درابل). كما رجعت فى المقالة الخاصة بولتر باتر - وهو ناقد إنجليزى يكاد أغلب القراء العرب يجهلونه - إلى مادة "باتر" من قلم آرثر وو فى المجلد ١٧ من "دائرة المعارف البريطانية" (جامعة شيكاغو، طبعة ١٩٤٥).

لقد بلغ النقد الأدبى على كلا شاطئى الأطلنطى درجة عالية من النضج واللوذعية والعمق والنفاذ منذ مطلع هذا القرن، وأصبح ساحة تلتقى فيها أنساق معرفية مختلفة، كعلوم النفس والاجتماع والإنسان والفلسفة واللغويات والتاريخ، وحديثاً أفاد من الدراسات الإحصائية وعلوم الحاسب الآلى والإنترنت وغيرها، حتى ليبدو أنه ينمو نحو مزيد من العلمية والتخصص، وإن ظل - فيما أعتقد - نسقاً من المعرفة الهيومانية، لا ينفصل عن خبرات الناقد الشخصية وتكوينه الفكرى والوجدانى والمزاجى ووسطه الاجتماعى والثقافى ومعتقداته الدينية والسياسية ونظرته إلى الحياة بعامة.

إن الأصوات النقدية التى يمثل لها هذا الكتاب هى - على تباينها وانشعاب الدروب بها - معزوفة متكاملة يكمل بعض آلاتها بعضاً، ويزيد اللحن النهائى ثراء

وتعقيداً، ويتيح لنا أن نرى الظاهرة الواحدة من عدة زوايا، وأن نسلط عليها أضواء من منظورات مختلفة، وبهذا يزيدنا فهماً للأدب واستمتاعاً به – وهذه هى الوظيفة الخالدة للنقد الأدبى، بل هى مبرر وجوده ذاته.

**ماهر شفيق فريد**

المهندسين، يوليو ٢٠٠٠

## هولبروك جاكسون

# متعة القراءة

### تقديم

لماذا نقرأ؟ للمتعة والفائدة طبعاً. لكن أى متعة تجلبها القراءة؟ وما أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين سائر المتع العقلية والروحية؟ هذه هى الأسئلة التى تطرحها مقالة الناقد البريطانى هولبروك جاكسون، أحد أئمة فن النثر الإنجليزى فى قرننا، وصاحب كتاب "تسعينيات القرن التاسع عشر: مراجعة للفن والأفكار عند ختام القرن التاسع عشر" (١٩١٣) وهو الكتاب العمدة فى بابه.

### متعة القراءة

الكثير من النقد الأدبى بمثابة بحث عن استخدام صحيح للكتب، خاصة تلك الكتب التى تصنف عادة كأدب. وقد ظلت المناقشة مستمرة دون نتيجة حاسمة فترة طويلة، وستستمر - على قدر ما نعلم - فترة على مثل هذا الطول. وليس هذا عيباً، فالنقد بحث وهو كالبحث العلمى كثيراً ما يكون مسئولاً عن منتجات ثانوية تعوض عن نتائج أو اكتشافات أكثر تحدداً. وفى الوقت ذاته، فإن ما دعاه تنسون "عملية الشموس" قد بلغ نتائجه الخاصة بأن أقرّ موقفين رئيسيين من الأدب وأرساهما: أحدهما مؤيد للقراءة على نحو لا يهادن، والثانى يناهضها على نفس النحو. وهذه الاتجاهات المتعارضة معترف بها الآن، على نحو عام، على أنها "حب الكتب" أو "خوف من الكتب". وهذه المصطلحات كافية لغرضنا الحالى، ولكنها ليست دقيقة بحال من الأحوال: ورغم تعارضها، فلسنا نحتاج إلى بحث بالغ العمق كيما نكتشف وجود صلة حميمة بينها، لا ينبغى إهمالها. فالخوف من الكتب على سبيل المثال يكاد دائماً أن يكون حباً للكتب معكوساً - بقدر ما يمكن أن تكون الكراهية وجهاً من أوجه الحب ذاته. غير أنه فضلاً عن كون مثل هذه التصنيفات غير دقيقة، فإنها مضللة إلا أن ندرك أنها لا تغطى سوى قلة من القراء المكنين. فهناك دائماً بين محبى الكتب وكارهى الكتب أغلبية محكمة لا ترى جدوى للكتب على الإطلاق، أو لا تقرأ - على أحسن تقدير - إلا أحياناً ودون مبالاة. وحتى عندئذ تقصر مجهودها على الدوريات أو القصة. ومن

الضرورى أن نبحث، على نحو أبعد مدى قليلاً، عن الإرشاد فى تناولنا للأدب، شريطة أن يكون الإرشاد قابلاً للاكتشاف أو مرغوباً فيه - وهما أمران كلاهما موضع شك. فالقاعدة الذهبية - كما علمنا برنارد شو - هى أنه ليس ثمة قاعدة ذهبية، وربما كان من اللازم لمتعة القراءة - فى نهاية المطاف - أن تعنى بذاتها، وأنها - بإيجاز - شخصية على نحو منيع، ومركزة على الذات دوماً. إن الغبطة الحقة لعاشق الكتب قد لخصتها إديث وارتون تلخيصاً يستحق الإعجاب على انها "تقليب الصفحات الباذخ، واحدة فى اثر أخرى، والاستسلام غير الوضيع على نحو هابط، وإنما المتعمد والحريص، دون أن يفارقك ذكاؤك، إذ تضع نفسك فى رعاية الكتاب . . وهذا هو ما أدعوه القراءة". وأنا خليق أن أضيف إلى ذلك بضع إشارات أكثر تحديداً: قاوم كل إغراء لأن تجعل من أى كتاب غاية فى حد ذاته؛ حاول أن تحفظ خبراتك الأدبية؛ توقف عند الكلمات والعبارات؛ كن عبداً لفكر أو مهتدياً إلى فكرة. اقرأ - باختصار - مثلما تتذوق الفاكهة، أو تتذوق النبيذ، أو تستمتع بالصداقة، أو تحب، أو تحيا. فكل هذه الأشياء تفترض انك تعرف كيف تعيش، لأنك لا تستطيع أن تحسن القراءة إلا إذا عرفت كيف تحسن العيش. وإحسان العيش معناه الإسراع ببطء. وعلى ذلك فإن القاعدة الذهبية للقارئ الصالح يمكن أن تكون: ( **festina lente** أسرع ببطء! أو: مع العجلة تقل السرعة).

وإذا لم يكن من الممكن - على أية حال - أن نضع صيغة دقيقة للاستمتاع بالكتب، فإن ثمة تراكماً ملحوظاً للرأى والحقائق بين سجلات الأدب، يقدم نوعاً من الإرشاد إذا كان الدفاع الكامل أمراً لازماً. غير أنه مهما يكن من تشويق الحجج والاستشهادات، فإن مثل هذا الإقناع المنمق ليس أساسياً. لأن من المحتمل أن يكون الذين بحاجة إليه مفتقرين إلى ملكة الاستمتاع وبالتالى غير قابلين للاهتداء. كذلك ليس الرأى المولع بالكتب معنياً دائماً، ورغم انه يمكن أن يكون شائقاً فكثيراً ما يكون هناك اتجاه إلى الإسراف فى العاطفة والإلحاح فى التحيز حتى الإغراب والنزوة. ومثل هذه الخصائص أجدر بالدوران حولها منها بالإدانة. ينبغى أن يتجه الاهتمام إلى الآراء الصائبة والحاسمة الوفيرة، فإنما منها يمكن استخلاص أساس يقبله الفهم المشترك لمسرات القراءة.

وتفقد المشكلة بعضاً من تعقداتها إذا أقررنا - كما ينبغى - بأن متعة القراءة لا تستبعد إلا القليل. إنها عالم فى حد ذاته، وليست حديقة مغلقة؛ وعلى قدر ما نعرف فهى العنصر المُشكل لكل الأنشطة الخلاقة. وعلى هذا تشمل مسرات القراءة كل تلك

الصفات التى طرحت – فى وقت أو آخر – باعتبارها المكافآت الخاصة للأدب. ولنورد من رتشارد ويتلوك، وهو محب آخر للكتب من القرن السابع عشر:

"الكتب خير ما فى الحياة. فتكريس الحياة لها يتضمن من الأجر أكثر مما تتضمنه كل شئون الحياة الأخرى الزاخرة بالمشاغل. إنها مستشارون بلا أجر، وبلا رعاة يعمدون إلى التأجيل، سهلة المأخذ، سريعة فى تلطف، لا ترفض عميلاً أو صاحب مسألة . . احص كتبك فى باب جرد الجواهر، حيث التنوع هو أشد ضروب السرف جدارة بالمغفرة، والاستخدام الصحيح (وإن يكن قليلاً) خير تربية. إنها خير أصدقاء لمن يريد الصحبة، مستشار عند الشك، معزون عند كساد الحال. إنها مستقبل الزمن، وسفينة المسافر العائد أو جواده، وخير تسلية للرجل المشغول، ومسكن التعب الكسول، وخير كاهن للذهن، حديقة الطبيعة، وأرض بذار الخلود. إن الزمن الذى ينقضى (بلا حاجة) فيها يستهلك، ولكنه يربح معها ضعفين. إن الزمن الذى يؤسر ويختطف منك، بواسطة تقحمات العمل، وسرقات الزوار، أو يضيع بسبب إهمالك، يُفتدى بواسطتها فى الحياة. إنها قربان الروح الأخير، وهى إزاء الموت شراب منبه. أما عن مدى نفع الكتب للمؤلفين فأمر يظهر عندما نتأمل كيف أن كل المنجزات الأخرى للسيف أو الكدح ليست سوى **Titulum Sepulchri**، تقدم لقباً على قبورنا. ليست الكتب مجرد عناوين على أضرحة مؤلفيها، وإنما هى قبريات تحفظ ذكراهم، سواء كانوا طيبين أو أردياء، تعيش أكثر من الأهرامات القصيرة العمر، أو أكوام الأضرحة الحجرية" (**Zootomia**، ١٦٥٤).

إن هذه المزايا كلها (والقائمة مؤسسة على النزوة أكثر منها كاملة) إنما يمكن الحصول عليها من الكتب، وذلك فقط إذا استمتعنا باتصالنا بها. والحصول على مثل هذه المتعة هو عامة – وربما دائماً – نتاج ثانوى للمحاولة المباشرة أكثر منه ثمرة لها، ذلك أن المتعة – كما يتعلم كل امرئ فى نهاية المطاف – إنما هى مغناج مذبذبة، تملك ملكة الإغراء لا الإرضاء: سمكة تتلقف الطعم ولكنها تجرى بالخطاف. والحق أن الاستمتاع بالكتب ينبغى أن يكون جزءاً من عدة القارئ، سواء قرأ للمعرفة أو للترويح. إن القراءة مغامرة، وذلك عندما تمضى مع الشعراء إلى ممالك التوهم والخيال. فأنت ترى الحياة مع الروائى، وتهبط إلى البحر فى السفن وإلى أطراف الأرض مع عظماء المستكشفين؛ يأخذك العالم إلى معمله. أما فى التراجم فتدخل لغز سير البشر: يعيد المؤرخ بناء الماضى، ويعطيك لمحات عن المستقبل، بينما يعطيك الفيلسوف لمحة عن حكمته.

## س. داى – لويس

# الاستمتاع بالشعر

### تقديم

سيسيل داى لويس (١٩٠٤ – ١٩٧٢) شاعر إنجليزى من شعراء عقد الثلاثينيات اليساريين، واكب أقراناً له أشهرهم و.هـ. أودن، وستفن سبندر، ولوى ماكينس، وإن لم يعل نجمه مثلهم، أو لعله لم يكن عالياً منذ البداية، كما كتب لويس عوض يوماً. له إلى جانب قصائده أعمال نقدية أشهرها كتابه المسمى "الصورة الشعرية" (قدم جابر عصفور عرضاً له على صفحات مجلة "المجلة"، كما نقل إلى العربية). كان أستاذاً للشعر بجامعة أكسفورد من ١٩٥١ – ١٩٥٦، كما عين أميراً للشعراء فى ,١٩٦٨

### الاستمتاع بالشعر

كتب العديد من الكتب عن تذوق الشعر. وبعض هذه الكتب جيد. ولكننا سنخرج منها بغير كبير فائدة، إلا أن نبدأ بالاتجاه الصحيح نحو الشعر. وليس هذا استطلاعاً يتسم بالتنازل ولا رعباً مقدساً ولا رغبة فى "تحسين أذهاننا" ولا رغبة متعاظمة فى أن نسير على أحدث طراز. فالموقف الصحيح من الشعر هو التقبل الحى. والخطوة الأولى فى تعلم الشعر هى أن نعرف الثلاث كلمات التى تبدأ بحرف ( R : Rhythm الإيقاع، والتكرار) – ذلك أن كل شعر قائم عليها. إنها الأدوات( Repetition القافية، و Rhyme) التى توصل سحر الشعر، وحركات وترخيمات المنوم المغناطيسى. وهى تجعل جزءاً منا ينام، لكى يغدو جزء آخر أكثر وعياً وأكثر تلقياً وأكثر نشاطاً. ولئن وضعنا إرادتنا ضد المنوم، لغدا بلا حول ولا قوة. وإذا قاومنا تأثير القصيدة فستفشل فى هدفها الرئيس وهو مخاطبة قلوبنا مباشرة. وهذا هو السبب فى أن موقف التقبل بالغ الأهمية. قد تكون مقاومة الشعر بالغة البساطة. فقد يكون المرء أصم إزاءه على نحو لا علاج له، مثلما يكون غيره أصم إزاء النغمات ولا يستطيع سماع أبسط لحن فى الموسيقى. أو قد يمتحن المرء بالمرض الجدى، وإن يكن قابلاً للشفاء، للرجل الذى يقول: "لست أرى فائدة لهذا الشىء". إن مقاومته قابلة للعلاج لأنها معنوية أو ذهنية أكثر منها بدنية. فهو

يحكم على الشعر مسبقاً بأنه شيء لا يليق بالرجل، أو تافه، أو لا صلة له بـ "الحياة الواقعية". بيد أن ثمة أشكالاً أشد خفاء من المقاومة، أيضاً. فكثير من "عشاق الشعر" خليقون أن يصدموا إذا قلنا لهم إنهم، في الواقع، لا يحبون الشعر على الإطلاق: وإنما الذي يحبونه هو المعنى النثرى الذى يمكنهم أن يستخلصوه من القصيدة، أو "رسالتها": إن كثيراً من الفيكتوريين مثلاً ومحبى شعرنا السياسى فى الثلاثينيات كانوا يطلبون إلى الشعراء أن يعطوهم بديلاً لإيمانهم الخاص المفقود، أو مرشداً إلى العمل، أو مجموعة جديدة من القيم، أو حساً بالهدف الإنسانى في كون يلوح آلياً. قد ينتج الشعر – بطبيعة الحال – أياً من هذه التأثيرات ويظل شعراً. ولكنها تظل نواتج ثانوية.

إن الاستجابة الشعرية الحقة لذة خالصة. ونحن لا نستطيع أن نتعلم كيف نخبر هذا بدراسة للأعمال النقدية أكثر مما نستطيع أن نتعلم كيف نستمتع بغروب الشمس وذلك بقراءة رسالة عن الأشعة الأكتينية. ورغم أن الكتب المؤلفة عن الشعر لا تستطيع أن تولد هذه الاستجابة فإنها خليقة بأن تعمقها وتوسعها وترققها. بل إنها قد تعيننا على معرفة الكلمات الثلاث التى تبدأ بحرف R، رغم أن القصيدة الجيدة – القصيدة التى نستمتع بها – هى كل المعلم الذى نحتاج إليه هنا. فعندما نكون قد استمتعنا بقصيدة، وليس قبل ذلك، يكون الوقت قد أزف لفحص الطريقة التى تعمل بها. وسنجد إيقاعاً معيناً: قد يكون عروضاً صارماً، وقد يكون نموذجاً إيقاعياً فضفاضاً. ونستطيع أن نتتبع تنوعاته ساعين إلى اكتشاف هدفها اللحنى (لأنها هناك، فى المحل الأول، بهدف جعل الكلمات تغنى) والطريقة التى توصل بها النغمات المتغيرة لخبرة الشاعر الخاصة. وسنجد القافية – أجل، حتى فى القصيدة غير المقفاة – لأن القافية تشمل كل ضروب التوافق والتتبيع داخل القصيدة، وكل الوسائل التى تبهج الأذن بتكرار الأصوات المتحركة والساكنة، والتنويعات الحاذقة عليها. وهذا الإدراك لـ "المتشابه فى غير المتشابه" يكمن أيضاً عند مؤخرة الكلمة الثالثة التى تبدأ بحرف **R : Repetition** التكرار). ثمة تكرار فى القافية وفي الوزن: تكرار مباشر للعبارة فى المقاطع المترددة) والجوقات، ولكننا نجد فى كل قصيدة جيدة تكراراً أعقد أيضاً. فالصورة تكرر وتعدل وتوسع غيرها، وتعد الخيال لتأثير الكل. إن كل قصيدة هى الطريق المرئى لتحسس الشاعر طريقه، خطوة خطوة، فى قلب خبرته الخاصة ونحو معنى تلك الخبرة وصدقها الشعرى. وليس الإيقاع والقافية والتكرار هى الأدوات التى يستكشف بها باحثاً عن الحقيقة، قدر ما هى الأدوات التى يسجلها بها من أجلنا. وإن نجاحها بالنسبة لنا، كما هو بالنسبة له، ليُقاس بكلمة رابعة تبدأ بحرف الـ Rهى ( **Recognition**التعرف). فهو

يتعرف – فى نهاية الأمر – على الحقيقة التى ظل يسعى نحوها. وهكذا نتعرف عليها فى القصيدة المكتملة ونقول: "أجل. هذا حق. أشعر بجماع قلبى أنه حق".

إنه ليس حقاً من الوجهة العلمية ولا المنطقية. وإنما هو حق حسياً أو انفعالياً أو روحياً. فـ "معنى" القصيدة ليس ما كانت خليقة أن تعنيه لو إنها ترجمت إلى نثر، وإنما ما تعنيه لكل قارئ عندما يترجمها إلى مصطلحات خبرته الروحية الخاصة. إن الشعر – قبل كل شىء – طريقة لاستخدام الكلمات فى قول أشياء لا يمكن – فيما يحتمل – أن تقال بأى طريقة أخرى، أشياء لا توجد، بمعنى من المعانى، إلى أن تولد (أو تعاد ولادتها) فى الشعر. وكما قال المستر مدلتن مرى، فإن الشعراء العظماء "رجال قد تفوهوا بحقيقة بالغة الغموض إلى الحد الذى لا يمكن معه انتزاعها منفصلة عن الكلمات التى تفوهوا بها فيها".

## توماس ريجز (الابن)

### أى جدوى للقصائد؟

**تقديم**

أى جدوى للقصائد؟ سؤال كثيراً ما يطرحه "العمليون" من تجار وسماسرة ورجال أعمال - بل علماء وأطباء ومهندسون - ممن يتغيون غايات عملية مباشرة (لا يفتأ طبيبى فى مستشفى قصر العينى الجديد يقول لى - بسخرية رفيقة - كلما رآنى: إيه أخبار الشعر يا دكتور ماهر؟). لكن القصائد - كما يوضح كاتب المقالة مستعيناً بأهزوجة صغيرة من أربعة أبيات - يجب أن تهمنا جميعاً لأنها تتحدث عن أشياء خالدة، نشترك فيها دون استثناء: عن "الرجال والنساء، فى وضعهم الإنسانى، بين الميلاد والموت"، عن الحب والكراهية والغيرة واللذة والألم والإيثار والأثرة، وعن صراعات الكائن الإنسانى الروحية والجسدية والعقلية. الشعر قادر على أن يمس وتراً غائراً فى نفوسنا جميعاً بما يصطنعه من إيقاع وصور وألفاظ وما يصور من مواقف أو مشاهد أو انفعالات، فقط لو اننا فتحنا له صفحة نفوسنا وألقينا إليه بآذاننا.

### أى جدوى للقصائد

**هاك قصيدة:**

إيه يا رياح الغرب، متى تهبين
حتى يهطل المطر القليل
أيها السيد المسيح! لو كانت حبيبتى بين ذراعى
وأنا فى فراشى مرة أخرى.

لا أحد يعرف من الذى كتبها. ربما يكون رجلاً عاش ومات منذ أربعمائة سنة، ونسى اسمه منذ زمن طويل. اقرأ القصيدة بضع مرات، دون عجلة. وقلبها فى ذهنك. وستجد أن من الصعب نسيانها:

إيه يا رياح الغرب . .

أربعة أبيات، ثمان وعشرون كلمة، ثلاثون مقطعاً، إيماءة إنسانية، وضرب من الخلود.

أثمة سبيل يفسر السبب فى أن تكون هذه البساطة أمراً لا ينسى، إلى هذا الحد؟ ربما كان هناك عدد من الأشياء التى تستطيع أن تساعدنا، رغم أن هناك دائماً شيئاً غير قابل للتفسير فى العمل الفنى. اقرأها مرة أخرى: لاحظ كيف أنها بنية واحدة: شىء واحد. ومع ذلك فإنك إذا نظرت إليها بعين أقل حرارة، فستجد أنها تنشق عند المنتصف: إنها قطعتان. جملتان، كل منهما مكونة من بيتين. وما عسى صلة كل منهما بالأخرى أن تكون؟ فى القطعة الأولى، يطلب رجل (أم هو امرأة؟ أم ان هذا يهم؟) إلى الريح أن تهب، وإلى المطر أن يهطل. وفى القطعة الثانية يطلب إلى السيد المسيح (أهى صلاة أم لعنة؟ أم الاثنان معاً؟) أن يعيد إليه حبيبته. ما الصلة بين القطعتين؟ ولماذا تقترن هاتان الأمنيتان؟ لماذا نشعر بأن كلا منهما ينتمى إلى صاحبه؟ حاول أن تحذف إحدى القطعتين: ولن تكون هناك قصيدة.

من المحقق أن الرجل الذى تتكلم صورته من الصفحة شعر بأن الأمنيتين إنما هما، على نحو من الأنحاء، أمنية واحدة. وموسيقى القصيدة تخبرنا بذلك. فالمطر rain يصنع قافية مع "مرة أخرى" again ونهاية إحدى الأمنيتين تلوح كنهاية الأخرى. وصوتا حرف الباء b المتفجران فى كلمتى "فراش" " bed تهبين" blow توحيان – مرة أخرى – بأنه استشعر الأمنيتين بقوة أمنية واحدة. إن مشاعر الأفكار مرتبطة بوسائل موسيقية أخرى. أنظر إلى حرف الـ .w فى البيت الأول، والأصوات الناعمة التى يفكر بها فى المطر، والحب الذى يتمناه. ثم العنف الشديد المفاجئ للصلاة (أو اللعنة): قوة الأمنية ذاتها.

تلك هى موسيقى المعنى. ولكن ماذا عن الكلمات؟ لماذا يكون المطر التالى للرياح الغربية التى تهب قليلاً؟ ولماذا الرياح الغربية؟ أليست هذه رياح الربيع التى ستأتى جالبة المطر؟ إن الرجل لا يناقش ما إذا كانت ستأتى، ولكنه نافد الصبر: متى؟ إنه يسأل. وماذا عن آخر كلمة فى القصيدة؟ احذفها وسيتغير الشىء بأكمله. وتدلنا كلمة "مرة أخرى" على أن هذا ليس بالحب الجديد. فهى قد مضت. أتراها تعود؟ ضع رغبة التغير فى الطقس إزاء الرغبة فى عودة حبيبته، وستجد شيئاً شبيهاً بهذا: سيعود الربيع – مثلما يفعل دائماً – جالباً معه مطر الربيع الرقيق، ولكن ترى هل تعود حبيبتى – التى رحلت الآن – مثلما يعود الربيع؟ ويخبرنا هذا بشىء عن نوع هذا الرجل، ونوع هذا الحب. إنه ليس نزوة أو شهوة، وإنما شىء رفيق، طبيعى كالفصول.

وهو – مثلها – مرتبط بالدورات الأبدية وتغيرات الحياة الطبيعية. وبدون هذا الحب، لن يكون ثمة ربيع له:

إيه يا رياح الغرب . .

ليس من الضرورى أن نحلل كل قصيدة على هذا النحو لكى نستمتع بها. ولكن ما نقوله لا يمكن أن يضر القصيدة وقد يعيننا على فهمها. بوسعك أن ترى الأشياء المتنوعة التى تصنع القصيدة: الكلمات ومعانيها، (كالنثر)، كلمات وأصواتها (كالموسيقى)، كلمات مشكلة على شكل قالب (ككل الفنون). وفى القصيدة تلتقى كل العناصر. فالقصيدة شىء كامل، شكل، نسق، حتى عندما تكون الخبرة الإنسانية التى تقدمها غير كاملة (كما هو الشأن فى هذه القصيدة) أو بلا شكل أو بلا نسق. وحتى عندما تكون القصة قصة مأساة وألم (عند خاتمة مسرحية الملك لير، مثلاً، عندما يتصدع قلب الرجل العجوز فوق جثة المضحك العجوز الذى كان يحبه). فحتى فى ذلك الحين يكون الشعر والموسيقى ورقعة الكلمات منظمة وذات شكل. ويدلنا الشكل والنظام – سراً وبدون خطب – على أنه رغم المعاناة، فثمة وجود للسلام، ورغم العماء فثمة وجود للنظام، ورغم القبح فثمة وجود للجمال، ورغم الشر فثمة وجود للخير، وأن هذه الأشياء تسكن عالماً حقيقياً وراء متناول الزمن والتغير. وكثيراً ما تكون القصيدة فيلسوفاً أفضل من الشاعر. إن الشخصية فى القصيدة قد تعانى، ولكن القصيدة تنتهى دائماً نهاية سعيدة، وهذا خشن الوقع على الشخصيات، ولكنه حسن لنا.

ثمة كثير من الأشياء يمكن للمرء أن يقوم بها، إذا شاء أن يستمتع بالشعر أكثر. فأول شىء ينبغى عمله هو قراءة بعض القصائد، وأن تجد بعضاً منها تميل إليه (وليس من الضرورى أن تفهمها لأول وهلة) وأن تتلوها على نفسك إلى أن تغدو جزءاً من تفكيرك. لا تحاول أن تنتزع منها معنى، قسراً، وأنت فى عجلة من أمرك، فلن تذعن معانيها للقوة. واحفظ قليلاً منها عن ظهر قلب، إلى أن تغدو موسيقى معناها جزءاً من خبرتك. من الممكن أن يستمتع بالقصائد الحقة قبل أن تفهمها فهماً كاملاً، كالناس فى الحياة. وهى – كالناس فى الحياة – تغدو أحسن عند التعرف عليها.

خذ مجموعة طيبة من القصائد. إن مجموعات أوسكار وليامز: "ذخيرة صغيرة من الشعر العظيم" (سكربنرز) و"ذخيرة صغيرة من الشعر الحديث" (سكربنرز) طيبة. ولئن وجدت شاعراً تميل إليه – شكسبير أو جيرارد مانلى هوبكنز أو تشوسر أو و.هـ. أودن، أو هريك، أو تنيسون، أو ييتس، أو توماس هاردى – فإن بوسعك أن تجد المزيد

من قصائده فى إحدى المكتبات أو مخازن الكتب. وإذا كنت تريد كتاباً عن الشعر، لا هو بالمكتوب للخبراء ولا بالهابط إلى مستوى الجمهور، فهاك قلة طيبة منها: **اكتشاف الشعر** لإليزابيث درو (نورتون) **الاستمتاع بالشعر** لماكس إيستمان (سكربنرز) **طبيعة الشعر** لدونالد ستوفر (نورتون).

ولكن أى جدوى لمعرفة هذه الأشياء؟ أو أى جدوى للقصائد على الإطلاق؟

لا جدوى. فهى لن تجلب إليك مالاً، أو تبنى دوراً، أو تكسب حروباً. ولكن عم تدور على الأقل؟

عن الرجال والنساء، فى وضعهم الإنسانى: بين الميلاد والموت. أيوجد فيها أى صدق؟

على قدر ما يوجد فى الرجال والنساء من صدق. لا أكثر.

وماذا يهمنى ذلك؟

ولكن من أنت؟

روبرت د. جاكوبسون

# الترويح: أول مكافأة للقصة

## تقديم

لتكن القصة ما تكون: اجتماعية أو نفسية أو فلسفية، فإن هناك شرطاً لازماً لا غنى عنه فى كل هذه الأحوال: أن تكون شائقة تأخذ بلب القارئ، وأن تمنحه متعة فنية وعقلية وروحية، "ترويحاً" بتعبير كاتب هذا المقال. بيد أنه ترويح لا يخلو من معرفة، ولا يخفق فى أن يزيدنا استبصاراً بالطبيعة البشرية والعالم الخارجي على السواء. هذه دعوة روبرت د. جاكوبسن فى هذا المقال، يدلل عليها بأمثلة من روائيين مختلفى الجنسيات، متعددى اللغات، متباينى العصور.

## الترويح: أول مكافأة للقصة

إن أغلبنا - فى وقت أو آخر - قد مر بخبرة الاستغراق الكامل فى عمل قصصى.

"إنى ببساطة لم أتمكن من أن أنحيه جانباً": قول كثيراً ما نسمعه حتى اننا نتقبل هذا السحر على انه جانب من السلوك الإنسانى لا يتطلب تعليقاً خاصاً. إننا نترك التليفون يدق دون رد، ولا نأكل وجباتنا، ولا نشذب المرج، ولا نغذى الأفراخ، بينما نتلكأ تحت سحر كاتب القصة المقتدر.

وقد كان ذلك هو الحال على الدوام. فحتى المجتمعات البدائية كانت تنظر إلى *راوى القصة* باحترام. وليس فى بلاد *اليونان* القديمة من هو أشهر من هوميروس *راوى* الحكايات الذى أمدنا بقصة سقوط طروادة. وقد كان فاينا موينن، بطل الملحمة الفنلندية كاليفالا، يعتبر ساحراً، أو إلهاً، بسبب قدرته على أسر حواس جمهوره تحت سحر قصصه. وعلى ذلك فإن الاستمتاع بالقصة، سواء نثراً أو نظماً، جزء أساس من الطبيعة الإنسانية: واليوم ما زال عدد كاف من الناس يشترى الروايات بما لا يجعل أكثر من مليونى نسخة من الكتاب ظاهرة مدهشة بحال من الأحوال.

بديهى أن أصوات الاتهام قد ارتفعت ضد من يكتبون القصة ومن يستمتعون بها. وليس هذا بالشىء الحديث. فإن الفيلسوف اليونانى العظيم أفلاطون قد أدان

قصص هوميروس المنظومة، لأن آلهة وإلهات الديانة اليونانية - يقول أفلاطون - صُورت فيها منغمسة فى أنشطة شريرة لا يتسم بها سوى البشر، لا الخالدين. وعلى ذلك فقد ظن أن قراءة مثل هذه الحكايات قد تؤدى إلى فساد الأخلاق.

تردد مثل هذه التهمة عبر العصور. وإنا لنسمعها اليوم. ورغم ذلك نجد، من الناحية الفعلية، ان القصة الجادة التى يكتبها روائيون مكرسون لفنهم قلما تمجد أفعالاً أو شخصيات تنتهك حساسياتنا الأخلاقية. ومن الناحية الأخرى، فمن الحق أن القصة القصيرة التى يكتبها أناس لا يهدفون إلا إلى كسب المال من طريق استغلال الجوانب المثيرة من السلوك الإنسانى قد تجعل السلوك اللا أخلاقى أو المنافى للدين يلوح لامعاً للقارئ الساذج. ومهما يكن من أمر، فليس علينا إلا أن نسأل أنفسنا: هل هذا الكتاب يجعل السلوك الردىء يلوح جذاباً ومغرياً للقارئ، أن ان المؤلف يكتب عن الجوانب الشريرة والحقيقة باللوم من الطبيعة البشرية، على نحو يظهرها فى ضوئها الحقيقى؟

وكأحد الأمثلة فإن روائى الجنوب العظيم وليم فوكنر كثيراً ما اتهم بأنه يحاول أن يتوسل إلى الجمهور بالكتابة عن عنف الحياة وشرها. ومع ذلك فإن أى إنسان يقرأ له كتاباً من نوع "الحرم" و"نور فى أغسطس" لن يشعر بأن سلوك أشخاصه الأردياء مستحسن وجدير بالمحاكاة.

وأحياناً ما يقال لقارئ الروايات إن القصة مضيعة للوقت، وإنه خير له أن ينفق وقته فى قراءة التاريخ أو العلوم السياسية أو الاقتصاد. وهذا حق إذا كان المرء ينظر إلى حياة الدرس على انها الخير الأقصى، ولكن علماء النفس يقولون لنا إن الترفيه جزء قيم، بل وضرورى، من نشاط الإنسان. ولئن عملنا طوال الوقت، لما أمكن لأجهزتنا العصبية أن تصمد للتوتر.

ومن الناحية الفعلية، فإنه حتى القراءة من أجل الترفيه الخالص تسهم فى معرفتنا. ففى الرواية الجيدة نجد كل ما يمكن لذهن وخيال لامعين أن يخبرانا به عن الطبيعة البشرية، وعن أفعال البشر فى مواقف الضغط والتوتر. وهكذا فإنه فى الرواية الجديرة بهذا الاسم، نتعلم شيئاً عن الناس وعن الحياة ذاتها. ليس بمقدور تاريخ أن يعلمنا عن أناس مجتمع تسعينيات القرن التاسع عشر الدولى أكثر مما نتعلم من روايات هنرى جيمز. ونستطيع أن نعرف عن آثار الموروث البيوريتانى فى الفعل الإنسانى من روايات ناثانيل هوثورن قدر ما نستطيع أن نعرف من كتاب مقرر. والحق

انه فى هذه الأيام، حيث العالم فى توتر وحزن، بسبب الصراع بين أيديولوجيتين، فليس من الكثير أن نذهب إلى أن فهماً أفضل لمزاج الشعب الروسى، كما نحصل عليه من قراءة لروايات دوستويفسكى وتورجنيف، خليق أن يساعدنا فى النضال من أجل السلام العالمى.

وإنه لمن الخطأ، على أية حال، أن نظن أن الروائى الجاد يكرس نفسه عمداً للمشكلات الاجتماعية والسياسية. ولئن فعل، فسيعانى فنه عادة. فمن اليوم قد سمع بـ "هر مسبرونج" لروبرت بيج، وهو روائى إنجليزى من تسعينيات القرن الثامن عشر، كرس نفسه للقضايا السياسية على حساب فنه؟ وكم من الناس اليوم يعرفون رواية أيتون سنكلير التى كانت مشهورة يوماً، "الدغل" وهى رواية مكرسة لعرض ما تفعله مصانع تعليب اللحم فى مطلع القرن العشرين؟ (ومن الناحية الفعلية، لم يكن دور الكتاب بالقليل فى إصدار تشريع ١٩٠٦ للطعام الخالص).

لقد كان عظماء الروائيين – مثل هنرى فيلدنج، وجين أوستن، وجوستاف فلوبير، وهرمان ملفيل، وفيودور دوستويفسكى، ومارسل بروست، وجيمز جويس – إذا اقتصرنا على ذكر القليل من الأسماء – مهتمين بقضايا اجتماعية وسياسية ولكنهم كانوا أشد اهتماماً بالحياة ذاتها. وتقدم رواياتهم مجموع أوساطهم الاجتماعية فى الشكل الحى الساحر للقصة. إنهم لا يقتصرون على جانب واحد من الحياة، مثلما يفعل الاقتصادى أو المؤرخ أو العالم، وإنما يعالجون مجموع الحياة كما يعرفونها. وهكذا فإنك فى القصة المكتوبة بقلم أستاذ لا تتعلم عن شىء وإنما تخبر الحياة ذاتها، ولكنها الحياة منفصلة عن افتقارها إلى الشكل. إنها تكتسب شكلاً وتنظيماً بحيث يكون لها معنى. إن الرواية العظيمة تتناول خبرة الحياة العمائية وتمنحها تنظيماً.

ما هو هذا "التنظيم" الخاص الذى نجده فى الرواية؟ إنه لا ينبع من بنية من القواعد يتعين على الروائى أن يطيعها لكى يسمى عمله رواية. وتبدو بعض الروايات مثل "موبى ديك" لملفيل مسرحيات بقدر ما هى روايات. وآخر رواية لفوكنر "جناز لراهبة" تتخذ، من الناحية الفعلية، مسرحية باعتبارها الجزء الأساس من الرواية، وتلوح الأجزاء الأخرى أشبه بتاريخ اجتماعى أضفى عليه طابع قصصى. وهكذا لا يمكنك أن تختار رواية وتتوقع منها أن تتمشى مع فكرة مسبقة عما يجمل بالرواية أن تكونه. إن بعض القصص – مثل "حكايات آل فورسايت" – تتتبع تاريخ أسرة. وسيركز آخرون على شخص واحد. وبعضها – مثل "يوليسيز" جويس أو "صائد فى الجودار" لـ ج.د. سالنجر – تقدم أحداث يوم واحد، أو عدة أيام، فى حياة الشخصية الرئيسية. ويستمر آخرون بالشخصية من الشباب إلى الشيخوخة.

وثمة شيء واحد محقق، على أية حال. فالرواية تكتب بخطة، تدعى عادة حبكة. والروائي لا يحكي عشوائياً كل أحداث حيوات شخصياته، لأن كل هذه الأحداث ليست ذات دلالة في القصة التي يرغب في أن يحكيها. ورغم ان الروائي يستطيع أن يدرج أحداثاً أكثر مما يقدر عليه كاتب القصة القصيرة - الذي لا بد له من أن يتمسك، على نحو حميم، بحدث واحد - فإنه لن يدرج أحداثاً أو مواقف لا صلة لها بالحكاية. وهذا هو الفرق بين القصة والحياة. ففي الحياة نلاحظ مئات من الأحداث التي لا تعني شيئاً بالنسبة إلينا. وفي القصة، ينبغي أن يكون لكل حدث مروى تأثير في القصة. إن معنى الحدث قد لا يكون واضحاً فوراً للقارئ العابر، ولكن الصلة ينبغي أن تكون ماثلة هناك. فكل الأحداث والأفعال جزء من خطة المؤلف، إذا كان كاتباً حريصاً.

وثمة عنصر آخر، شائع بين كل الروايات، هو رسم الشخصية. فينبغي أن نشعر بأن الشخصيات ممكنة ككائنات إنسانية حية، داخل الوسط المعين الذي تسكنه. وقد لا يكونون كالأشخاص الذين تعرفهم فعلاً، غير انه بمجيء الوقت الذي تنتهي فيه من الرواية، يجمل بك أن تكون قد عرفتهم وأن تتمكن من معرفة كنههم.

إن المجال الأكبر للرواية يمكن الكاتب من أن يطور شخصياته بتفصيل أكبر مما هو ممكن في القصة القصيرة. بل انه يستطيع أن يبين التغير المعنوي، بمعنى ان الشخصية قد تبدأ جيدة ثم تسوء، لسبب أو لآخر، أو قد تبدأ الشخصية على نحو سيئ، وتنتهي كشخصية طيبة. ففي القصة القصيرة مثلاً، التي تعرض عادة معلماً واحداً من الشخصية في موقف معين، لا يكون مثل هذا التغير المعنوي بعيداً عن الاحتمال.

وثمة عناصر ثالث شائع بين كل الروايات هو الصراع. فليس من المحتمل أن يخلق الكاتب شخصيات ذات نجاح كامل وسهل في كل أنشطتها. إن الروائي مهتم بالشخصية الإنسانية تحت أوضاع الضغط والتوتر. وعلى ذلك فقليلة هي الروايات التي يكون كل شيء فيها عذوبة ونوراً. وحتى في أرخص القصص التجاري، حيث البطل يكسب دائماً، يتعين عليه عادة أن يناضل قبل أن يحقق النصر. وفي الروايات الأمينة، حيث لا يكسب البطل دائماً، فإن النضال والكشوف عن الطبيعة الإنسانية في حالة صراع، هي الأمر المهم. وإذا كان الكاتب قد أحسن الخلق، عندما تكتمل القصة - حتى بالرغم من أن البطل قد مات على نحو يرثى له - تشعر، تحت هذه الظروف، بأن الخاتمة كانت هي الملائمة للكتاب. إن الحياة مأسوية أحياناً، والقصة الجيدة تتعامل - على نحو أمين - مع مآسي الحياة. أضف إلى ذلك أن الصراع الذي نجده في كل

الروايات لا يمكن، فى أغلب الأحيان، أن ينحل إلى المواقف القديمة بين البطل والشرير فى القصص القديمة، وهى مواقف توجد اليوم - على الأغلب - فى القصص البوليسية وفى قسم الفكاهيات. ومن الناحية الفعلية، يمكن أن يكون الصراع بين الشخصية - التى تدعى، أحياناً، البطل - وأى شخصية أخرى ممكنة. إن الشخصية المضادة قد تكون شريراً حقيقياً، ولكن الشخصيات المضادة قد توجد أيضاً بين الأشخاص الطيبين حسنى النية - وحتى أسرة البطل، أو أحسن الناس فى المجتمع. وفى القصة الحديثة، لا تكون الشخصية المضادة سيئة دائماً. بل إن الشخصية المضادة قد تكون هى البطل ذاته. وقد حدثنا علماء النفس عن الشخصيات المنقسمة وعن الحرب بين الجوانب المتضادة من التكوين النفسى للفرد. وقد كان مثل هذا الصراع "الداخلى" حقلاً خصباً للروائى. إن الشخصية المضادة قد تكون هى الطبيعة ذاتها. والروايات العظيمة - مثل نمو التربة لكنوت هامسون، قد كتبت عن معركة الفلاح من أجل إنتاج محاصيل طيبة، رغم العاصفة والفيضان والجدب. وإن واحدة من أحسن قصص فوكنر "العجوز" لتدور بأكملها حول معركة ملحمية مع المسيسبى عند الفيضان.

موجز القول إن مادة الروائى هى الحياة ذاتها، التى يحاول أن ينظمها فى صورة ذات معنى بكل قوة عقله وخياله. وعندما ينجح، ولا يقتصر على نسخ أنماط جارية من القصة ذات شخصيات ومواقف نمطية، وعندما يكتب بأمانة عن العالم كما يخبره، لا نستمد من القصة ذلك الترفيه الذى هو أول مكافأة للقصة فحسب، وإنما أيضاً معرفة أعمق وأغنى بالإنسانية، وبنفسك.

لويس دى روبين

# قراءة القصص القصيرة للمتعة

## تقديم

القصة القصيرة: هذا الفن الجميل الصعب على سهولته الظاهرية وقرب متناوله. إنه أشبه بومضة؛ أو لحظة تأزم، أو موقف عابر لكنه عميق الدلالة. وفى هذا المقالة يكشف الكاتب عن بعض تقنيات الفن القصصى من إيجاز وإحكام وتماه وجدانى وترقب وإقامة لعلاقات ذات مغزى بسائر الشخوص والأحداث، وبالقارئ أيضاً.

## قراءة القصص القصيرة للمتعة

القصة القصيرة هى ما يتضمنه اسمها: قصيرة. فبوسع الرواية أن تمضى من فصل إلى فصل، من حكاية إلى حكاية، لكى تبلغ غايتها. ولكن القصة القصيرة تكاد تكون - على الدوام - مقصورة على حكاية واحدة رئيسية، أو مجموعة من الشخصيات. وسواء كان طولها ٢٠٠٠ كلمة أو ٨٠٠٠ كلمة، فإن فيها مجالاً لمثل هذا القدر من الفعل. إنها شكل أدبى محكم. فكاتب القصة القصيرة الجيد ينبغى أن يجعل لكل كلمة فائدة.

هناك الكثير من كتاب القصة القصيرة المجيدين، ولكنهم ليسوا كافين لأن يروجوا. إن القصة القصيرة - إلى حد كبير - أشيع أشكال القصة. ففى كل شهر تنشر عشرات من المجلات، زاخرة بها. وكاتب القصة القصيرة التجارى الجيد يحصل على أجر كأجر الأمير. تتنافس المجلات الرائدة على خطب وده. ومع ذلك، فعلى الرغم من أن محررى المجلات يقصفون بمخطوطات الآلاف من الكتاب الآملين، لا يجدون العدد الذى يريدونه من القصص الجيد.

لماذا كانت القصة القصيرة منتشرة، إلى هذا الحد، بين القراء؟ لأنها شائقة. وهى شائقة لأنها ابتعاث ملخص للحياة. لا الحياة فى وجودها اليومى الممل وإنما الحياة فى جوهرها: مثيرة للانفعال، ذات معنى، مهمة. ومن خلال القصة القصيرة يشترك القارئ فى الحياة فى أشد أحوالها حيوية. فإذا رغب فى المغامرة، أمكنه أن

يطوف بالبحر الكاريبى مع بطل س. فورستر: هوراشيو هورنبلاور جواب البحار. وإذا كان طلعة عن الناس، فقد ينظر إليهم بعينى كارولين جوردون أو د.هـ. لورانس النافذتين.

فمن خلال فن كاتب القصة القصيرة، يتمكن القارئ من أن يسهم فى عدة حيوات وعدة مواقف.

ويستطيع القارئ أن يقوم بهذا - أساساً - من طريق شىء يعرف بـ "المطابقة الوجدانية". إن مهارة الكاتب تسمح للقارئ - وجدانياً - بأن "يطابق" بين نفسه والمشتركين فى القصة وأحداثها وأن يضع نفسه فى مكانهم. وهذه الخاصة المفتاحية، التطابق الوجدانى، إلى جانب خاصة أخرى هى الترقب هى التى تجعل القصة القصيرة أكبر من مجرد وصف للأشخاص والأحداث. إن الأشخاص والأحداث فى القصة لا توجد فحسب، وإنما توجد فى علاقة ذات مغزى بالقارئ.

ولكى يحقق كاتب القصة القصيرة هذا كله فى قصة تتراوح ما بين ٢٠٠٠ و٨٠٠٠ كلمة، ينبغى أن يشوق قارئه منذ البداية. ليس بوسعه أن يضيع الوقت سدى وليس بوسعه أن يبدد وقتنا فى مقدمات طويلة وافتتاحيات. إنه مثل رام البيسبول، ولا يستطيع أن ينغمس فى لعب متطاول ولا بد له من أن يصل بالكرة إلى الهدف وأن يلعب دون تباطؤ.

ومما يثير الانفعال أن تلاحظ الطريقة التى يشوق بها كاتب القصة القصيرة المجيد قارئه على الفور تقريباً، وأن يجعله تواقاً إلى مواصلة القراءة فور شروعه فى أول جملة أو فقرة. هنا، مثلاً، المغفور له سير آرثر كونان دوايل يبدأ قصة بوليسية:

"فى ليلة باردة برداً قارساً، وصباح ثلجى، قرب نهاية شتاء ٩٧، أيقظنى ضغط على كتفى. كان ذلك هو هولمز. وكانت الشمعة فى يده تلمع على وجهه المتطلع المنحنى، فدلنى ذلك - بنظرة - على أن ثمة شيئاً خطأ.

وهتف "هلم يا واطسون هلم". "إن اللعبة قائمة على قدم وساق. ولا كلمة . . البس وهيا".

هل يسعك أن تضع تلك القصة جانباً الآن؟ لن يحدث ذلك، إذا كان لك أى ولع كبير بالمغامرة. صباح شتوى بارد، ويوقظك شرلوك هولمز. إن اللعبة قائمة على قدم وساق. وأنت - مؤقتاً - شريك كونان دوايل عن رغبة. ففى ٦٩ كلمة خلق الترقب المطلوب لجعلك تتوق إلى مواصلة القراءة.

الترقب: إذا كان التطابق هو الذى يجعلك تضع نفسك فى موطن حيرة المشتركين فى القصة القصيرة، فالترقب هو الذى يجعلك راغباً فى تحقيق ذلك. إن حب استطلاعك يثور. وقد وجدت مشكلة تحلها. وينطبق هذا على شرلوك هولمز حيث المشكلة جريمة قتل محيرة. كما ينطبق على جيمز جويس حيث كثيراً ما تكون المشكلة هى تفهم عقل امرئ. وينطبق على أى شخص يروى قصة، وإن رواية الأقاصيص المخترعة لأقدم أشكال الأدب. فقبل أن يتمكن الإنسان من الكتابة، وقبل أن يرسم صوراً على جدران الكهف، فإنه فور تعلمه كيفية النطق بأصوات ذات معنى لتوصيل أفكاره، بدأ يروى القصص. كانت الحكاية هى الوسيلة التى يمكنه بواسطتها أن ينظم خبرته ويلخصها على شكل نموذج له معنى.

إن أقدم الكتب - الكتاب المقدس - سلسلة من الحكايات. وتوصل الدروس الخلقية عادة من خلال سرد المغامرات. وبهذه المثابة، يستخدم الكتاب المقدس ذلك العنصر الأساس: الترقب. افحص بداية سفر يونان: "وصار قول الرب إلى يونان بن أمتاى قائلاً قم اذهب إلى نينوى المدينة العظمية وناد عليها لأنه قد صعد شرهم أمامى".

إن اللعبة قد قامت على قدم وساق ليونان، ابن أمتاى، ويتبين أنها بحث يبعث على النشوة، يتضمن عاصفة فى البحر، ورحلة فى جوف حوت، وإنقاذ سفينة.

إن قصة يونان أمثولة: وقد كان لدى مؤلفها المجهول درس خلقى يعظ به، أوصله إلى جمهوره من خلال استخدامه للترقب فى الحبكة. ويغدو القارئ متطلعاً إلى أن يعرف كيف سيتصرف يونان، ليخرج نفسه من موقفه المحفوف بالأخطار، وهكذا يقرأ القصة إلى آخرها، وفى هذه العملية يتلقى حكاية وموعظة فى آن واحد. ففى قصص الترقب فى الحبكة، سواء كان البطل يونان أو شرلوك هولمز، يواجه القارئ موقفاً دراميا، ومشكلة تتطور نحو حل. ويستمر القارئ فى القراءة ليرى ما الذى سيحدث، ويخبره المؤلف. وتتشكل الرواية الحبكة، وحين تكتمل الرواية، تكون مشكلة الحبكة قد حلت، ولا يعود لها وجود.

ومهما يكن من أمر، فليس كل القصص بالذى يستخدم ترقب الحبكة. قد تستخدم القصص ترقب رسم الشخصية. فالترقب فى القصة يستمد من عملية التوصل إلى فهم الشخصيات القصصية. وهذا النمط من القصة - باعتبارها فناً واعياً - حديث نسبياً من حيث النشأة. وقد قام الكاتب الأيرلندى جيمز جويس بقسم كبير من عمل الريادة هنا. ففى مجموعته من القصص القصير "أناس من دبلن" طور جويس شكلاً دعاه "التجلى" عن اليونانية بمعنى "تكشف". وتنمو كل قصة من قصص جويس

نحو لحظة "التجلى" حيت تتكشف الشخصيات للقارئ - من خلال فعل أو كلمة - ولأول مرة تفهم حقاً فى جوهرها. إن كل ترقب يوجه إلى تلك اللحظة من الكشف. فليس ثمة حبكة منمقة ولا لغز محير يحله البطل، ولا انعطافة تهكمية عند النهاية. ومع ذلك فإن ثمة قدراً وفيراً من الترقب.

ومن الطبيعى ألا يكون ترقب الشخصية مقصوراً على قصة "التجلى" وحدها، ولا هو بالذى ابتكره جويس: فكل القصص القصيرة الجيدة، مهما تكن حبكة الموقف فيها متداخلة، تشتمل على ترقب فى الشخصية. ويتنوع التناسب - أو الأهمية النسبية لرسم الشخصية وترقب الحبكة - من قصة إلى أخرى. وتقدم المجلات المختلفة نسباً مختلفة، فيشتريها القراء أو لا يشترونها تبعاً لتفضيلهم الشخصى. فالقصة التى تكتب لمجلة قصص بوليسى، يحتمل أن تشتمل على حبكة موقفية مفصلة أكثر - وحذق فى رسم الشخصية أقل - مما يوجد فى قصة مكتوبة، مثلاً لـ "أتلانتك منثلى" أو "النيويوركر".

ويجمع الكثير من أحسن الكتاب المحدثين بين كل من رسم الشخصية النافذ الحاد، والحبكات الموقفية الذكية. وقليلة، مثلاً، هى القصص الأمريكية القصيرة التى تستطيع أن تفوق "غروب شمس المساء" لفوكنر من حيث الهزات الموقفية التى ينتصب لها شعر الرأس، والتغلغل النفاذ فى الشخصية. وإرنست همنجواى أستاذ آخر مشهود له لكل من الحبكة ورسم الشخصية.

وعادة ما يكون الروائى الجيد كاتب قصة جيداً أيضاً. ومن المحقق أن الفصول المفردة من رواية جيدة كثيراً ما تشكل قصصاً قصيرة فائقة. إن كل فصل حكاية فى حد ذاته، ومساهمة حيوية عضوية فى نموذج الرواية الأكبر. ففى كل من الرواية ككل، والحكايات المفردة، يوجد هذان العنصران الأساسيان: التطابق العاطفى والترقب. ففى كل من القصة القصيرة والطويلة يكون الكاتب راوياً جيداً "للحكايات تتملكه القدرة على ابتعاث حبكة موحية، والنظر بعمق إلى قلوب البشر كى يرى كيف تعمل. وعلى قدر ما يكون البشر طلعة عن غيرهم، يحتمل أن تكون ثمة قصص قصيرة - قصص ساحرة تبين البشر وهم يعملون بحيث يمكننا أن نعرفهم ونستمتع بهم.

ولأن أغلب الروائيين المجيدين كتاب قصة قصيرة مجيدين أيضاً، فإن البيليوجرافيا المكتوبة عن القصة القصيرة خليقة أن تشتمل على نفس الأسماء الواردة فى ببليوجرافيا الرواية. فبالنسبة للقصة القصيرة فى القرن التاسع عشر، كانت أعمال إدجار آلان بو وجى دى موباسان وأمبروز بيرس وو. هنرى مهمة. وتمثل قصص أنطون تشيكوف نقلة شائقة نحو القصة الحديثة.

## جون جاسنر

# المسرحيات: منطقة واسعة من المتعة

### تقديم

هذا مدخل إلى فن المسرح بقلم ناقد أمريكي يعد - إلى جانب إريك بنتلى - من أهم النقاد المسرحيين المحدثين. كان جاسنر أستاذاً للكتابة المسرحية والأدب الدرامى بجامعة ييل، وناقداً درامياً لعدة صحف ومجلات، ومحرراً لعدة مسرحيات، وهو مؤلف "أساتذة الدراما"، "الشكل والفكرة فى المسرح الحديث"، "المسرح عند مفترق الطرق" (نقله سامى خشبة إلى العربية) وغيرها.

### المسرحيات: منطقة واسعة من المتعة

إن بعضاً من أعظم العقول والأرواح قد عبر عن نفسه فى مسرحيات. وعندما نفكر فى الأدب المكتوب باللغة الإنجليزية نفكر، أول كل شىء، فى شكسبير الكاتب المسرحى. ونفكر أيضاً فى مارلو وبن جونسون وكونجريف وشريدان ووايلد وشو وبارى وجولزورذى وت.س. إليوت وسنج وأوكيزى وأونيل. وحين نتحدث عن الأدب الاسكندنافى فإن الأسماء العظيمة التى تقفز إلى الذهن - أكثر من غيرها - هى هنريك إبسن وأوجست سترندبرج. وليس فى فرنسا أعمال تتمتع باحترام أكبر من ذلك الذى تتمتع به ملاهى موليير، ومآسى راسين. وعندما يفخر الألمان بأدبهم، يذكرون أسماء رجال توجد بنية كتاباتهم على شكل مسرحيات - جوته وشيلر.

من الحق أيضاً أنه حتى المسرحية التى أجيدت كتابتها - على نحو غير عادى - تفتقر إلى رواية القصة المكتملة، وإلى التفاصيل العديدة الدقيقة المميزة للشخصيات، وتفتقر يقيناً إلى وصفية الرواية المتحققة تحققاً كاملاً. إن الكاتب المسرحى يخبرنا ويشرح لنا أقل مما يخبرنا ويشرحه لنا الروائى. ولا يستطيع أن يسمح لذاته بامتياز تحليل الشخصيات والتعليق على سلوكها بالطريقة المباشرة وبالتفصيل اللذين يقدر عليهما كاتب القصة. إن همه الأساس هو أن يبين الشخصيات وهى تعمل وتتفاعل. وإذا بيَّنا شيئاً، فلا بد لنا من أن نتعود عليه إذا أردنا اجتناب إملال الجمهور. من

المحقق أننا لا نستطيع أن نقطع تدفق الحدث، دون رجوع إلى وسيلة خاصة كالشخصية الراوية، أو الجوقة، منسوجة فى نسيج المسرحية. وعلى ذلك فإن المسرحية تلوح على الصفحة المطبوعة أشد إجداباً من السرد. إنها تروى قصتها من طريق الفعل والحوار، ومن طريق ما تفعله الشخصيات وما تقوله.

وعلى ذلك فإننا فى قراءتنا للمسرحية ينبغى أن نتخيل ما تلوح الشخصيات عليه، وأن نبنى تخيلياً المهد الذى تظهر فيه، وذلك بدرجة أكبر مما نفعله عند قراءة رواية. إن "التوجيهات المسرحية" على قدر ما تعطى - وهى قليلة فى المسرحيات التى يرجع تاريخها إلى أكثر من قرن مضى - قد تعيننا، ولكنها لا تكون قط مفصلة كأوصاف الروائى. وهى أيضاً كثيراً ما تقدم بضرب من الاختزال مثل "يخرج يساراً، ضاحكاً"، ودون نية تقديم كتابات شائقة وجميلة. أضف إلى ذلك أن بعضاً من أقوى المؤثرات فى المسرحية قد تنشأ عن حركات مسرح صامت، و"عمل مسرح"، لا يشار إليهما إلا باختصار بحيث يتعين على القارئ أن يتخيل بنفسه.

أما عن الحوار والأحاديث، فهى كثيراً ما تكون بالغة الجمال فى المسرحيات المؤلفة نظماً أو فى النثر الموزون: ولئن كان المؤلف شاعراً حقاً - مثل مارلو أو شكسبير - فسيقدم نفس الإرضاء الذى يشتمل عليه أى شعر صادق. وهذا واضح، بصفة خاصة، فى الجوقات ومناجيات المسرحية الأقدم عهداً. غير أنه حتى فى هذه الأعمال أيضاً - بطبيعة الحال - كما هو الشأن فى المسرحيات النثرية الحديثة، يتطلب الحوار قدراً طيباً من الاشتراك من جانب القارئ، مثلما يتلقى قدراً طيباً من الاشتراك من جانب الممثل. (وهذا الأخير يفسد ا لسطور فى قلب عملية نطقه بها وذلك بانعطافات معبرة يدعمها التعبير الوجهى والإيماءات وحركة البدن وغير ذلك من "عمل المسرح"، بما فى ذلك استخدام "معدات المسرح" التى تمتد من لفافة تبغ إلى مدفع رشاش). إن اللعثمات وضروب الصمت الطويل تكون أحياناً بالغة الدلالة، وما لا تقوله الشخصية عند الكاتب المسرحى قد يتبين أنه فى مثل أهمية السطور المنطوقة. كذلك من الخطر أن نفترض أن ما تقوله ينبغى أن يحمل على معناه الظاهرى. فهو قد يعنى العكس، أو يخفى قدر ما يكشف، وقد يكون هذا هو عين مغزى إعطائه حديثاً معيناً. ففى إعطاء الحوار لشخصية معينة، قد يخبرنا الروائى بالطريقة التى تؤوله بها. أما الكاتب المسرحى فقلما يفعل، وإنما يوحى بالطريقة التى ينبغى أن نفهم بها الحديث فى سياق عواطف الفرد وسلوكه اللذين سبق تقديمهما. إن الشرط الأول لتعلم كيف نقرأ المسرحيات ونستمتع بها هو أن نقطع حبال المرولة التى تربط القارئ بالكاتب، وأن نتعود على استمداد الغذاء بأنفسنا بدلاً من أن ننتظر الأكل بالملعقة.

وما إن نتخلص من هذا التوقع، الذى تعودنا قراءة القصة عليه، حتى نرود رقعة واسعة من المتعة، تنضبط فيها ملكاتنا مع الانتباه المطلوب منها، كما كان مطلوباً من أى رائد غامر بالخروج إلى السهول. إننا نقوم باكتشافات على نحو مستمر، ونصل - على نحو نشط - إلى أحكام أو نتائج إذ ننتقل عبر نص المسرحية. وإن خيالنا وفهمنا ليُحركان، على نحو مستمر، فنحن ننتشى لأننا - بمعنى من المعانى - نتعاون مع الكاتب المسرحى. إننا نقوم بعمله معه، ونحن بالتالى شركاؤه أكثر منا قراءً سلبيين. موجز القول إننا نقرأ على نحو خلاق. حاول أن تقرأ المحادثة الوجيزة التالية بين سيد شاب أنيق ورئيس خدمه، فى بداية مسرحية "أوسكار وايلد" المسماة "أهمية الجدية" لكى ترى ما الذى تستطيع أن تستخلصه منها. وتأمل رسم الشخصيات والمعنى أو التلميح الذى يفضى بك إلى اكتشافه وإلى تمثيله بنفسك من الناحية الفعلية، وكم من الرضاء سوف تستمد من أداء العمل بنفسك، بدلاً من أن يقال لك ما يجب أن تصدقه عن المتكلمين:

المشهد: (غرفة الصباح فى شقة ألجرنون بشارع هاف مون. الغرفة مؤثثة على نحو باذخ وفنى. يسمع صوت بيانو فى الغرفة المجاورة. لين يرتب شاى الأصيل على المائدة، وبعد أن تتوقف الموسيقى يدخل ألجرنون)

ألجرنون: هل سمعت ما كنت أعزفه يا لين؟

لين: لم أظن أن من الأدب أن أسمع يا سيدى.

ألجرنون: يؤسفنى ذلك، من أجلك. لست أعزف على نحو مضبوط - يستطيع أى امرئ أن يعزف على نحو مضبوط - ولكنى أعزف بتعبير مدهش. وعلى قدر ما يخص الأمر البيانو، فالعاطفة هى موطن قدرتى. إنى أحتفظ بالعلم للحياة.

لين: أجل يا سيدى.

ألجرنون: وبمناسبة الحديث عن علم الحياة، هل قطعت سندوتشات الخيار لتقديمها لليدى براكنل؟

لين: أجل يا سيدى (يقدمها على طبق)

ألجرنون: (يفحصها ويتناول اثنين منها ويجلس على الكنبة) أوه . . على فكرة يا لين. أرى من دفترك أنه فى ليلة الخميس، عندما كان لورد شورمان ومستر

ورذنج يتعشيان معى، أدرجت ثمانى زجاجات من الشمبانيا على أنها التُهمت.

لــــــين: أجل يا سيدى. ثمانى زجاجات وباينت.

ألجرنـون: لماذا، فى بيت العازب، يشرب الخدم دائماً الشمبانيا؟ إنى أسأل لمجرد العلم.

لــــــين: إنى أعزو ذلك إلى جودة الخمر الأكثر تفوقاً، يا سيدى. كثيراً ما لاحظت أنه فى ببيوت المتزوجين قلما تكون الشمبانيا من أعلى طراز.

ألجرنـون: يا إلهى! أترى الزواج حاطاً بالخلق إلى هذا الحد؟

وأخيراً اقرأ هذه المسرحية، أو أى مسرحية أخرى جيدة من البداية إلى النهاية ولاحظ قالبها. ليست المسرحية جبلاً من اللحم يخفى التركيب العظمى. فالشكل يشف دائماً. إنه يتخذ صورة واحدة أحياناً، وأخرى أحياناً، حسب مواضعات المسرح التى يتبعها الكاتب. وقد تنظم الأجزاء وتتحرك نحو نقطة القمة أو "الذروة" على نحو مباشر كبرج كنيسة، أو قد توضع الأجزاء جنباً إلى جنب، كالكثير من الحكايات المتتالية فى سجل إخبارى، أو سفر نهار. وبمعنى آخر، فإن المسرحية قد يكون لها بناء "رأسى" أو "أفقى"، كما هو الشأن فى "الأشباح" لإبسن، أو "هنرى الرابع" لشكسبير على التوالى. إن القصة – فى بستان الكرز لتشيكوف على سبيل المثال – قد تجرى، عرضية وطبيعية، كالحيوات التى نعيشها عادة مع أقاربنا وجيراننا. وعند الطرف الآخر، قد تروى القصة على نحو رسمى، كما فى مأساة يونانية من نوع أنتيجون لسوفوكليس، من طريق التلاوة الكورالية، إذ تتناوب مع حكايات الحوار. وتجمع – كما هو الشأن فى هملت – بين الحوار ومناجيات النفس الطويلة، حيث يتحدث البطل أفكاره الداخلية بمفرده. وعند قراءة المسرحية تغدو على وعى حاد بشكلها أو صورتها وتجد متعة لا فى القصة فحسب، وإنما فى الطريقة التى قدمت بها. إنك لا تهتم فقط بما تطحنه الآلة، وإنما أيضاً بشكلها والطريقة التى تؤدى بها عملها. ومن المحقق أنه ليس هناك أمريكى بحاجة إلى أن نخبره بالمتعة التى ينطوى عليها معرفة الطريقة التى يعمل بها الشىء. ومهما يكن من أمر الشكل الشامل أو طريقة التشغيل، فى حالة مسرحية معينة، فإن هذا يصدق على كل مسرحية مصنوعة صنعاً ناجحاً. إن كل شىء فيها – بما فى ذلك حتى جموحها عن الطريق أو افتقارها الظاهرى إلى خطة – مخطط.

فى المسرحية نكون على ذكر من هدف الأجزاء ووظيفتها. وهذا الوضوح – الباطن فى كتابة المسرحية – هدية أخرى إلى القارئ. بوسع الحياة أن تربكنا بما فيه

الكفاية، ودون معونة مادة للقراءة. والمسرحية المنفذة كما ينبغي ذات شكل متطور، على نحو ذى معنى، يوجه الخبرة وينظمها لنا. إنها تؤكد العلة والمعلول بما لا يعتريه شك، بحيث نرى الشيء الواحد ينبعث واضحاً من شيء غيره. والكاتب المسرحي الجيد يهز أيضاً التراكمات ونقط الخبرة بطريقة لا نفقد معها قط حسنا بالاتجاه. ولئن فقدناه بعض الوقت مع شخصياته، التى قد تكون مخطئة أو فى حالة اضطراب، فستمكننا المسرحية من استعادة اتجاهنا بسرعة، حتى إذا لم تستعد الشخصيات اتجاهها. إن وضعنا بالنسبة لأحداث المسرحية هو وضع المراقب. ونحن قلما نتعرض لخطر الانزلاق من ذلك الوضع لأن المسرحية الجيدة لا تنومنا بفيض من التفصيلات الثانوية المشروحة على نحو مطول. إن المسرحية تركز على جوهريات الموقف.

ويرجع هذا جزئياً إلى القصد الذى تكتب به المسرحية: فأغلب المسرحيات يمكن أن تُقرأ فى ساعتين أو أقل، على حين أن رواية ثلاثية الطبقات من العصر الفيكتورى يمكن أن تشغلنا لعدة أيام. ومن المستحسن بالتأكيد أن ننتهى من المسرحية فى جلسة واحدة، حتى لا نفقد حدتها ووعينا بنمط نموها. وليس هذا القصد مجرد نتيجة لوضع راحة الجمهور فى الاعتبار، وإنما هو كامن فى عين طبيعة الطريقة الدرامية فى النظر إلى الحياة. إن الكاتب المسرحي يعنى بأوجه الخبرة الواعدة أو اللافتة للنظر بما يكفى لتبرير عرضها. وثمة ضربان من الزمن - الزمن "الواقعى" وزمن "المسرح". وإن الكاتب المسرحى ليتغلب على الأجزاء عديمة الدلالة دراميا، وذلك باختصار الواقع من أجل تعميقه. ولما لم يكن هناك من يحب أن يعتريه الملل، فإننا - فى الجمهور - نتعاون معه فى تقبل اختصاراته دون احتجاج، وفى اعتبار زمن "المسرح" زمناً "واقعياً"، بينما نراقب المسرحية. إن الحياة مليئة بالوقائع الصغيرة، والكاتب المسرحى يستخلص الكثير من بعض هذه الوقائع، ويمر بسائرها مروراً عابراً.

# أرثر سيمونز

## عن النثر والنظم

### تقديم

هذا فصل من كتاب "الحركة الرومانتيكية فى الشعر الإنجليزى" لمؤلفه الشاعر والناقد البريطانى آرثر سيمونز (٢٨ فبراير ١٨٦٥ - ٢٢ يناير ١٩٤٥).

ولد سيمونز فى ويلز وتلقى تعليماً خاصاً. بدأ يكتب فى سن مبكرة جداً. وإذ كان قد سافر إلى فرنسا وإيطاليا فقد تأثرت كتاباته بمدرسة الرمزيين الفرنسيين. أثناء العقد التاسع من القرن التاسع عشر اشتغل فى هيئة تحرير "ذى أثينيوم" و"ذا ساترداى رفيو" و"ذى أكاديمى" على التوالى، وساهم فى تحرير مجلة "يلو بلوك". دواوينه الشعرية تجرى على سنن جماعة الانحلاليين فى عصره وتشمل: أيام وليال ١٨٨٩، صور ظلية ١٨٩٢، ليالى لندن ١٨٩٦، صور الخير والشر ١٨٩٩، ديوان مؤلف من عشرين أنشودة ١٩٠٥، أبله العالم ١٩٠٦، مخادع القلوب ١٩١٣، قسوة الحب ١٩٢٣. تشمل أعماله النقدية الهامة: مدخل إلى دراسة براوننج ١٨٨٦، دراسات فى أدبين ١٨٩٧، الحركة الرمزية فى الأدب ١٨٩٩، دراسات فى النثر والشعر ١٩٠٤، الحركة الرومانتيكية فى الشعر الإنجليزى ١٩٠٩، دراسات فى المسرح الإليزابيثى ١٩١٩. ألف أيضاً كتباً عن وليم بليك ١٩٠٧، توماس هاردى ١٩٢٧، أوسكار وايلد ١٩٣٠، ولتر باتر ١٩٣٢. ترجم لحياته فى كتاب "دراسة فى علم الأمراض" ١٩٣٠.

### عن النثر والنظم

عرف كولردج النثر بأنه "كلمات فى نسق جيد" والشعر بأنه "أحسن كلمات فى أحسن نسق". غير أنه لا يوجد من الأسباب ما يمنع أن يكون النثر هو أحسن كلمات فى أحسن نسق. إن الإيقاع وحده - والإيقاع الذى من ضرب منتظم ومتردد فقط - هو الذى يميز الشعر من النثر. وقد ذهب أستاذ للشعر من أكسفورد، م.د.ج. كورثوب، إلى أن أبيات مارلو:

أكان هذا هو الوجه الذى أطلق ألف سفينة

وحرق أبراج إيليوم التى لا يدرك الطرف آخرها؟

من مادة مختلفة عن مادة النثر، وان من المحقق أن مارلو "ما كان ليجرؤ على الجسارة السامية والقائلة بأن وجهاً قد أطلق سفناً وأحرق أبراجاً إلا بالفرار من حدود اللغة العادية. ونقل استعارته من خلال الحركة المتوافقة والمنتشية للإيقاع والوزن". وقد يرد على هذا بأن أى كاتب للنثر السامى - ملتون أو رسكن - كان يمكنه أن يقول نثراً ما قاله - على وجه الدقة - مارلو نظماً، وكان بوسعه أن يصنع منه نثراً فاتناً: فالخيال والفكرة وضرب فاتن من الشكل كانت خليقة أن تكون هناك. ولن يكون ناقصاً سوى شيء واحد هو أفتن ضروب الشكل: شكل النظم. لقد كان خليقاً أن يكون مادة شعرية لا شعراً. فالإيقاع يحيله إلى شعر ولا شيء غير الإيقاع.

وعندما يعلن وردزورث فى مقدمته لـ "المواويل الغنائية" أنه "ليس هناك ولا يمكن أن يكون أى اختلاف أساس بين لغة النثر والتأليف العروضى" فإنه يصيب تماماً، ومن المحقق أن كولردج مخطئ فى قوله "إنى أكتب بالأوزان لأنى على وشك استخدام لغة مختلفة عن لغة النثر". وينسى كلاهما أن ما ينبغى أن يفترض إنما هو المادة الشعرية وانه إذا توافرت المادة الشعرية، فإن اللغة الفعلية للنثر والنظم قد تكون متطابقة. وعندما يقول كولردج إنه يفضل Allice Fell نثراً، فإنه - وهو محق تماماً - ينقد مادة ذلك "التأليف العروضى" الذى هو مناف للشعر تماماً: فهناك - وليس فى اللغة - الفرق بين نثرها الأساس ونظمها.

ثمة فى النثر - كلما كان نثراً جيداً ، ولكن دون أن يكون كامناً فيه بالضرورة - إيقاع معين، أشد تحرراً - بكثير - من ذلك الذى يوجد فى النظم، وليس - بالتأكيد - مقيداً بقوانين شكلية البتة. ولكنه - فى جوهره - أشبه بالترخيم الذى يميز صوتاً من آخر عند تكرار عبارة واحدة. إن النثر - فى مرحلته الأولية - مجرد كلام مسجل، غير أنه كما أن المرء قد يتحدث نثراً طوال حياته، دون أن يدرك ذلك، فربما كان الشكل الواعى من النظم (أى الكلام مردوداً إلى قواعد ومنظوراً إليه على أنه - جزئياً - له طبيعة الموسيقى) أقدم نشأة. ولا بد أن درجة معينة من الحضارة كان قد توصل إليها، قبل أن يخطر لأى إنسان أن الكلام العادى جدير بالحفاظ عليه، إن النظم يتذكر بسهولة أكثر من النثر، بسبب إيقاعه المتردد، وان كل ما خاله البشر جديراً بأن يتذكر إما لجماله (كأغنية أو ترنيمة) أو لفائدته (كقانون)، من الطبيعى أن يصاغ نظماً. ربما يكون النظم قد سبق وجود الكتابة، ولكن ليس هذا هو الشأن مع الشعر وان كتابة النظم - حتى هذا اليوم - لتكون تجسيداً له: بيد أن النثر لا يوجد إلا كوثيقة مكتوبة.

إن إيقاع النظم - ذلك الإيقاع الذى يميزه عن النثر - لم يتتبع قط على نحو يقينى حتى أصوله. بل انه ليس من المحقق ما إذا كان أصله تابعاً لأصل الموسيقى، أو

ما إذا كان الاثنان مستقلين فى طاقتهما المتشابهة، وإن لم تكن، بحال من الأحول، متماثلة. أما أن حساً بالإيقاع المنتظم، وإن لم يكن حساً بالقافية، كامن فى طبيعتنا، على نحو ما هى عليه الآن، فأمر تمكن رؤيته فى الإيقاع المنتظم دائماً لأغانى الأطفال وترتيبات النظم نصف الواضحة التى تصحب ألعابهم، وعدم الدقة - دائماً تقريباً - التى تتسم بها قوافيهم. يعادل ذلك وضوحاً أن المتعة التى نستمدها من الإيقاع المنتظم للنظم كامنة فينا، وذلك من حساسية الأطفال لكل شكل من الإيقاع المنتظم ومن هز المهد على صوت تهويدة. إن النثر يفصل ذاته فصلاً حاداً عن هذا الميراث العظيم من الحساسية للإيقاع المنتظم، وهكذا فإنه - من طريق ما يعد طبيعياً أو غريزياً فيه - يبدأ وجوده على أنه شىء بلا قانون وعابر.

والنثر - من حيث نشأته - ليس فناً بأى معنى، ولم يكن قط ولن يكون فناً، بالمعنى الدقيق للكلمة - نحو ما يمكن أن نقول عن النظم أو الرسم أو الموسيقى. وتدريجاً ا كتشف طاقاته، واكتشف كيف أن ما هو مفيد فيه يمكن أن يخضع لتدريب الجمال. وتعلم أن يضع حدوداً لما هو غير محدود فيه، وأن يتبع - من على مبعدة - بعض قوانين النظم. وتدريجاً طور قوانين خاصة به، هى - مهما يكن من أمر - وبسبب طبيعة وجوده - أقل تحدداً وأقل اقتصاراً عليه كشكل مما هو الشأن مع قوانين النظم. إن كل شىء يمس الأدب كأدب يؤثر فى النثر، الذى غدا الجزء الأكبر مما ندعوه الأدب.

إن خطر النثر وامتيازه هو انه ليس له حدود. فإن عين شكل النظم تركيز وتستطيع أن تحمل كل طوف بالمزيد من المعدن. والنثر - بانحداره المهمل عن الكلام مباشرة - يتسم بارتجال وغرضية معينين، وقد سمح لنفسه بالكثير من الرخص بين التفاهات بحيث أن السلوك البالغ الجدية فيه يدهش، ونحن معرضون لأن تنفرنا مراعاة القانون الضيقة، من جانب من ليس بالمواطن حقاً. وثمة شىء واحد لا يقدر النثر عليه: فهو لا يستطيع أن يغنى. وثمة تفرقة بين النثر والشعر الغنائى، حتى فى اللغة الفعلية، لأن الكلمات هنا تستخدم بالإيقاع كالنوتات فى الموسيقى، وأحياناً بما لا يزيد عن ذلك المعنى الموسيقى. وكما قال جوبير فى تعبير مجازى هو تعريف دقيق "فى أسلوب الشعر، تتردد أصوات كل كلمة كصوت مزهر أحسن ضبط أوتاره، وتترك وراءها تعرجات لا حصر لها". إن الكلمات قد تكون هى نفس الكلمات، وليست أشد ندرة، وقد يكون التركيب هو نفس التركيب أو - من طريق الاختيار - أشد بساطة، غير انه إذ يأتيه الإيقاع، فسيأتى أيضاً شىء - رغم انه قد يولد من الموسيقى - ليس بالموسيقى.

سمه جواً، سمه سحراً، أو قل مرة أخرى مع جوبير: "إنما المنظومات الفاتنة هى تلك التى تفوح كالأصوات أو العطور". ولن تفسر قط - رغم أننا قد نفعل شيئاً كى نميز - ذلك التحول الذى من طريقه يتحول النثر، بطريقة إعجازية، إلى شعر.

ومرة أخرى نجد أن جوبير هو الذى قال الشىء ذا الدلالة: "ليس بالشعر ما لا يحدث النشوة: فالقيثارة - بمعنى من المعانى - آلة مجنحة". ومن المحقق أن النثر قد يحدث فينا النشوة، ولكن ليس بالضرورة التى يحتمل معها أن يفعل الشعر ذلك. غير أنه - فى كل نشوات النثر - يبقى شىء يربطنا بالأرض، لأن النثر - وإن يكن قد يغطى أرضاً أوسع - بلا أجنحة. وهذا هو السبب فى أن المادة أهم كثيراً فى النثر منها فى النظم وأن كاتب النثر - بلزاك أو سكوت - يمكن أن يكون كاتباً عظيماً وروائياً عظيماً ومع ذلك لا يكون كاتباً للنثر عظيماً. وهنا - كما فى غيره - يفتح النثر قطعاً جديدة من الأرض، ويأذن بتثبيت أسس صلبة، وذلك لعين افتقاره إلى براعة التحليق. إن المسرحية النثرية والرواية تخرجان إلى حيز الوجود على أنهما استثناءات، ولأنهما من ابتكار رجال لا يمكنهم أن يكتبوا مسرحياتهم نظماً، ولا يمكنهم أن يكتبوا ملاحم: وما ان يتوطد المغتصب مرة حتى تبدأ أسرة جديدة، لا نلبث أن ندعوها شرعية، كما هو شأن العالم مع كل الأسر.

إن النثر لغة ما ندعوه بالحياة الواقعية، وفى النثر وحده يمكن أن نعطى إيهاماً بالواقع الخارجى. قارن لا البيئة المحيطة والحس بالزمان والمكان فقط وإنما أيضاً كل مراحل الشخصية ووجودها فى مسرحية لشكسبير بما يقابلها فى رواية لبلزاك. وأنا أختار بلزاك من بين الروائيين لأن عقله أقرب إلى ما هو خلاق فى عقل الروائى مما هو الشأن مع أى روائى، ومنهجه أقرب إلى منهج الشاعر. خذ الملك لير وخذ الأب جوريو. إن جوريو فى أعماقه بمثابة لير، يعانى من نفس العذابات وضروب الإذلال، غير انه - على وجه الدقة - فى اللحظة التى يكبر فيها لير أمام عين العقل ليغدو سحابة جسيمة وصرحاً للهم ترتمى عليه الظلال، يهبط جوريو إلى الأرض ويضرب بجذوره فيها ماسحاً التراب عن كل أنسجته. وإنه لجزء من جدته كونه يقترب منا إلى هذا الحد ويغدو من الممكن التعرف عليه إلى هذا الحد. إن لير قد يستبدل بتاجه حلية المهرج، دون أن يدرى، ولكن جوريو يعلم حق العلم قيمة كل ورقة مالية تجرده بناته منها. وفى ذلك التحدد، تلك القدرة الجديدة على "وضع" الانفعال على نحو صلب ومادى، تكمن واحدة من فرص النثر العظيمة.

إن الرواية والمسرحية النثرية هما الشكلان التخيليان العظيمان اللذان اخترعهما النثر لنفسه والمقالة تراسل، بمعنى من المعانى، الشعر التأملى: وهل للقصيدة الغنائية

أى مثيل فى النثر؟ كلا، فيما أظن، من حيث الشكل البنائى، رغم انه قد تكون هناك انفجارات، فى نثر منمق كنثر دى كوينسى، وربما كانت غنائية أكثر من اللازم، يلوح أنها تعترف بإيقاع أشد ثباتاً وتحريراً، هو إيقاع النظم. إن على نثر العلم والفلسفة بل والتاريخ حقوقاً أساسية قليلة نحو الأدب أو نحو النثر أو نحو النثر كفن جميل. إن العلم – حين لا يكون رجماً بالظن خالصاً – معنى بالحقائق المجردة، أو بنظريات الوقائع، وحيث تكون الواقعة – فى ذاتها – أهم من التعبير أو إنارة تلك الواقعة، لا يمكن أن يكون أدب. كثيراً ما كان الفلاسفة حالمين، وشعراء مقلوبين رأساً على عقب، وقد يجلب هذا جمالاً عينياً إلى منطقة الفكر المجرد. غير أن الفلاسفة، فى أغلب الأحيان، قد كانوا ينظرون إلى النثر كما ينظر النساك إلى الجسد: على انه جزء ضرورى من المادة، شر ضرورى. فبالنسبة للمؤرخ يغدو النثر أهم، ومع ذلك يظل أقل أهمية مما هو بالنسبة للروائى. إن المؤرخ – فى نهاية المطاف – مثل رجل العلم معنى – فى المحل الأول – بالوقائع. وهو يتولى إخبارنا بالحقيقة عن الماضى، وفقط عندما يتنافس مع الروائى، ويحاول علم النفس، تكون له الحرية فى أن يغدو كاتباً للأدب الفعلى. إن قسماً كبيراً من الأدب الفاتن قد كتب تحت اسم النقد. غير ان رمى الكاتب إلى صنع الأدب، معناه انتقاص شىء من قيمة نقده كنقد. إنه قد ينتج عملاً أعلى قيمة. ولكنه سيكف عن أن يكون ما نميزه على انه نقد، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة.

فى الرواية فقط، وفى المسرحية النثرية، يغدو النثر حراً فى أن يخلق وحراً فى أن يثور إلى أقصى حدود حيويته. فإلى جانب القصة، أدرج السيرة الذاتية، وهى التى ربما كانت من بين كل أشكال القصة أكثرها إقناعاً. وفى كل هذه الأشكال، نرى النثر منكباً – مباشرة – على الحياة. يقول ريمى دى جورمون: "إن حس الإيقاع فى النثر لا يشترك فى شىء مع حس الموسيقى، وإنما هو حس عضوى تماماً. فنحن نضع أحاسيسنا – على نحو غامض – فى الإيقاع، كصرخات الفرح أو الأسى المتطاولة. وعلى هذا يمكن لكل شىء أن يقدم فى النثر ظلالاً أرهف، وان يؤقلم نفسه مع الفكر على نحو أفضل، مما هو الشأن مع النظم". ففى النثر يبوح الرجال بمكنوناتهم، بإخلاص دقيق: وإن "اعترافات" روسو ما كان ليمكن أن تكتب إلا نثراً. إن كل الجانب الأفضل من القصص، سردياً كان أو دراميا شكل من الاعتراف، شخصى أو بالنيابة وهو – بمعنى من المعانى – شخصى كله. ذلك انه ما من روائى أو كاتب مسرحى قد صور – على نحو حى – إحساساً واحداً لم يلاحظه فى نفسه أو لم يختبره بنفسه. ففى النظم لا يستطيع حتى فيون أن "يوقع أحاسيسه" بالدقة التى يقدر عليها روسو

نثراً. إن الشكل يرغمه على ألا يقدم سوى لب أحاسيسه، وأن يقدمه بطريقة يعدلها ذلك الشكل. وفى النثر، يكاد يمكننا أن نفكر بالكلمات. وربما كانت أعلى مزية للنثر هى هذا: انه يسمح لنا بأن نفكر بالكلمات.

ليس ثمة شكل فنى ليس محاولة لاقتناص الحياة وإعادة خلق الحياة. ولكن الفن - فى النظم، حيث انه فن بالمعنى الصارم والرفيع - يبدأ بالتحويل. من الحق أن القصة النثرية تحول، ولا تستطيع أن تحول بين نفسها والتحويل، ولكنها - بطبيعتها - قادرة على أن تتابع سطراً وراء سطر بطريقة لا يمكن للنظم قط أن يقوم بها. قال بو: "إن فنون الإيقاع عقبة لا سبيل لاجتيازها أمام تنمية كل نقط الفكر أو التعبير التى تضرب بأساسها فى الحقيقة. وموجز القول إن كاتب الحكاية النثرية قد يجلب إلى موضوعه تنوعاً عريضاً من الأنماط أو انعطافات الفكر والتعبير (الاستنتاجى، مثلاً، أو التهكمى أو الفكه) ليست مضادة فقط لطبيعة القصيدة، وإنما محظورة حظراً مطلقاً بوحدة من أكثر ملحقاته تفرداً وضرورة: ونحن نشير، بطبيعة الحال، إلى الإيقاع". والحق ان تلك الصفة العضوية هى التى تضفى قوتها الرئيسية، وأشد ضروب حذقها ندرة، على النثر. إن النثر يصغى عند أبواب الحواس كلها ويكرر كلامها بنغماتها الخاصة تقريباً. بيد أن الشعر (ومرة أخرى نجد أن بودلير هو الذى يقول ذلك) "قريب من الموسيقى، من خلال عروض تغوص جذوره فى النفس الإنسانية على نحو أعمق مما أشارت إليه أى نظرية كلاسيكية". إن الشعر يبدأ حيث ينتهى النثر، وعلى مسئوليته يبدأ فى فترة أسبق. والضمانة الوحيدة للشاعر هى أن يقول لنفسه: إن ما أستطيع أن أكتبه نثراً، لن أسمح لنفسى بأن أكتبه نظماً، وذلك عن احترام لمادتى. فكلما أوغلت فى مد حدود نثرى، وضعت حدوداً لنظمى. وعلى هذا فستظل منطقة الشعر - دائماً - هى الما وراء والنهائى، بأقل فرصة ممكنة لأى خلط بين الحدود.

## مارشيت تشوت

# السير

## تقديم

هذا فصل من كتاب "عالم الكتب المدهش" لمؤلفه مارشيت تشوت يتناول فناً أثيراً لدى القراء والكتاب جميعاً فى كل العصور هو فن السير والتراجم، الفن الذى مارسه فلوطرخس وبوزول وكرلايل وليتن ستريشى وأندريه موروا وغيرهم. ويكشف الفصل عن دوافع الإقبال على هذا الفن، والتقنيات التى يستخدمها ممارسوه، والآثار التى يخلفها فى جمهرة القراء.

## السير

ثمة وسائل عديدة لإمتاع أنفسنا، ومن أكثرها إبهاجاً أن نلتقى بأناس شائقين.

إن العالم زاخر بالرجال والنساء المرموقين، غير أنه حتى لو وجدنا الوقت لكى نذرع الأرض كلها، ونزورهم، وحملنا حقيبة زاخرة بخطابات التقديم إليهم، لما تمكنا، رغم ذلك، من أن نلتقى بما هو أكثر من جزء صغير من الأناس الذين نعجب بهم. فالجنود والساسة والكتاب والعلماء والمخترعون والممثلون والرسامون - لن نلتقى بأغلبيتهم. غير أن ثمة سبيلاً سهلاً للتعرف عليهم جميعاً، وهو السير التى تكتب عنهم.

إن السيرة هى قصة حياة شخص واقعى. ولئن كانت سيرة جيدة، فستجلب بطلها إلى الحياة، على نحو حى، كما لو كان يقف معنا فى نفس الغرفة. ولو انك التقيت به شخصياً، فمن المحتمل ألا تحصل منه على ما هو أكثر من مصافحة مهذبة وعبارة "كيف حالك؟". أما فى السيرة فتستطيع أن تجد كل شيء عنه - ما صنعه عندما كان ولداً صغيراً، والطريقة التى كان يقوم بها بعمله، والأصدقاء الذين كونهم، بل وحتى نوقه فى ربطات العنق. وليس من الغريب أن يولع مثل هذا العدد الكبير من الناس بقراءة السير، لأنها بمثابة ضرب من النوافذ المطلة على حياة الإنسان، وكلما كانت السيرة جيدة، كانت النافذة أوسع وأوضح.

أضف إلى ذلك أن أى شخص يقرأ السيرة لا يلتقى فقط بالأشخاص الذين هم أحياء اليوم، وإنما أيضاً بأولئك الذين عاشوا فى كل القرون الماضية. إن الرجال والنساء الذين تستحق حيواتهم أن تذكر يمتدون عبر التاريخ كله، كموكب كبير مضاء. وما كنا لنتمكن من التعرف عليهم لولا السير.

من الحق أن كاتب السيرة تتيسر مهمته إذا كان الرجل الذى يكتب عنه ما زال حياً. فقد كان بوسع جيمز بوزويل، على سبيل المثال، أن يجلس مع الدكتور جونسون فى حجرة واحدة، بعينين وأذنين مفتحتين كمخبر صحفى جيد، يستمع بابتهاج ويتذكر ما يسمعه، بحيث انه عندما كتب كتابه، أمكنه أن ينقل نفس جونسون المترأسة الفخيمة إلى الورق، وأن يقتنص نفس رنة صوته. ولئن لم يكن البطل حياً بعد، وإنما ينبغى إعادة بناء حياته من الوثائق، فإن المهمة التى تواجه كاتب السيرة تغدو أصعب. غير أن كل إنسان يترك سجلات عن نفسه، ومهمة كاتب السيرة هى أن يضم بعضها إلى بعض، وأن يعيد إلينا إنساناً حياً.

إن هذا الحس بالواقع، وإبراز الأناس العظماء على نحو ما كانوا فى الواقع، واحد من أفضل الأشياء فى السير. فغير القارئ، مثلاً، قد يتصور أن جورج واشنطن كان يلوح على نحو ما تبرزه أوراق الدولار. إنه يلوح قوى الذهن، ذا كبرياء ووقار، على نحو جامد، بفمه الذى لا يلين، وعينيه الزجاجيتين، ولكنه لا يلوح انه كان حياً، حياة حقيقية، فى يوم من الأيام. ولكن السيرة الحقيقية تبين الرجل الحقيقى: واشنطون الذى اضطلع بمغامرات جسيمة، وكان يعلم أنه خليق بأن يشنق بتهمة الخيانة، إذا هو فشل فيما كان يحاول القيام به. لم يكن واشنطن رجلاً عظيماً لأنه حلق، على نحو ما، فوق متاعب الناس العاديين – الفوضى والإحباط وحس الهزيمة – وإنما كان رجلاً عظيماً لأنه لم يستسلم لهذه الأشياء قط.

إن الصورة الجيدة تستطيع أحياناً أن تعيد رجلاً إلى الحياة، غير أنها حتى فى هذه الحالة تثبته فى لحظة زمنية واحدة فقط. إن صور لونجفيلو، على سبيل المثال، تبينه بلحية، وإنه لمن الصعب أن نتذكر أنه كان، فى يوم من الأيام، ولداً صغيراً يذهب إلى المدرسة، أو شاباً يحاول أن ينظم أولى قوافيه. وشيشرون شكل من الرخام فى معطف، فلا يدرك أحد أنه كان فى الحياة الواقعية رجلاً معقداً حساساً لامعاً مثيراً للغيظ. وسيرة شيشرون تعيده إلينا على نحو ما كان أصدقاؤه فى السياسة يعرفونه، فيستحيل التمثال النصفى فى حجرة الدراسة إلى شخص يشوقنا أن نعرفه.

إن السيرة الجيدة تنتزع معنى "الزى" الذى كثيراً ما يعترض طريق خيالنا، حينما نفكر فى الماضى. فلأن نابليون كان يرتدى قبعة ثلاثية الأركان والملكة إليزابيث ياقة منشاة، وريتشارد قلب الأسد درعاً بدلاً من الكاكى، ننسى أن هذه الأشياء لم تكن سوى ملابسهم العادية، ونفكر فيهم على أنهم بعيدون عنا، غير مألوفين، لا يعدون أن يكونوا غريبى الأطوار بعض الشىء. وليس هذا من العدل فى شىء، لأنك إذا نظرت إلى الصور الفوتوغرافية القديمة لأصدقائك، للاحت لك ملابس العشر أو العشرين سنة الماضية بنفس الغرابة. فالزمن هو الذى يحيل الملابس إلى زى، والسيرة الجيدة هى التى تستطيع أن تقضى على الزمن. إن ما حدث لابراهام لنكولن أو جان دارك يغدو حادثاً "الآن" مادمت تقرأ عنهم، ولا أحد قد قرأ سيرة جيدة لليوناردو دافنشى يستطيع أن يعود إلى الظن بأن إيطاليا عصر النهضة كانت تعمرها شخصيات بعيدة فى أزياء غريبة. إن السير تجلب الأزمان إلى الحياة من جديد، كما تجلب الناس. وهى تجعل العالم مكاناً أوسع، وأشد تشويقاً، للعيش.

وثمة ميزة أخرى لكتابة السير هى أنها توسع من إحساسك بالمتعة بأشياء لا صلة له بالكتب. فحتى بسترة اللبن تزداد تشويقاً، إذا أنت عرفت شيئاً عن ذلك الرجل العنيد لويس باستير. وجسر بروكلين خليق بأن يتضاعف تأثيره فى النفس، إذا أنت عرفت قصة الأب والابن اللذين وهبا حياتهما ليخرجاه إلى حيز الوجود. وإن السفر فى الشرق الأقصى ليغدو مغامرة خاصة بالنسبة لأى شخص قرأ عن لويس وكلارك. والراديوم خليق بأن يغدو اكتشافاً أبعث على الروع، إذا أنت عرفت كيف أن امرأة ضئيلة ترتدى السواد، تدعى مدام كورى، ناضلت، بصبر عنيف، من أجل اكتشافه. بل ان نوعاً جديداً من القمح لتزداد أهميته، إذا أنت عرفت شيئاً عن الرجل الذى أخرجه إلى حيز الوجود.

إن كثيراً من الأشياء التى تلوح الآن أشبه بنجوم ثوابت قد ولدت من قلب نضال عنيف وفشل ظاهرى. فلنكولن كان يعتقد أنه لم يوفق عندما ألقى خطبته فى جيتسبرج، وكيتس توفى معتقداً أن اسمه لن يذكر. وقد كتب بيتهوفن أعظم موسيقاه بعد أن أصيب بالصمم، وكتب ملتون أعظم أشعاره بعد أن كف بصره. إن الأناس الجديرين بالمعرفة هم الأناس الذين لم يستسلموا قط، وإن سيرة جيدة لخليقة بأن تجلو منابع بطولتهم. وقد كان الكثيرون منهم يلوحون، من الخارج، أناساً عاديين تماماً، غير أنه كان لكل منهم ضرب من النور بداخله، وإن سيرة جيدة لتبين علة ذلك.

وحتى فى حالة شكسبير، الذى لا توجد صلة بين حياته والبهجة التى يستطيع أى قارئ أن يستخلصها من مسرحياته، فإنه مما يزيد من تشويقنا أن نعرف شيئاً عنه

كإنسان. من الشائق أن نعرف أنه عمل فى المسرح طوال حياته الراشدة، وأنه هو نفسه كان ممثلاً. إن غيره من الكتاب المسرحيين فى ذلك العصر لم يكونوا يدخلون المسرح، عادة، إلا من أجل التشاور. وقد أعان على بناء أفتن مسرح فى لندن، وكان يمتلك جزءاً منه، وإن جزءاً صغيراً من عظمة مسرحياته نابع من فهمه الكامل لصنعة المسرح، ولحاجات النظارة. إن أناساً كثيرين، فى عصره، لم يكونوا يعتقدون أن مسرحيات شكسبير بالغة الجودة، مادامت تبهج الناس العاديين، واتجه الشعور إلى أن الأعمال الجيدة، حقيقة، لا ينبغى أن تدخل البهجة إلا على قلة مختارة. غير أن كل امرئ كان يميل إليه، كإنسان، وكان اثنان من زملائه الممثلين يحبانه إلى الحد الذى احتفظا معه بكل مسرحياته فى المجموعة الخاصة التى تعرف الآن باسم الفوليو الأول.

إن السيرة الجيدة تقرب الماضى وتجعله واقعياً. وتمنحنا عالماً أرحب نعيش فيه، وأبطالاً يصاحبوننا، وتدفع بالأفق إلى الوراء بحيث نتصادق لا مع الناس المحيطين بنا فحسب، وإنما أيضاً مع كل الناس فى التاريخ الذين جعلوا من العالم مكاناً جديراً بالعيش فيه.

## ستفن فنسنت بنيت

# سلطان الكلمة المكتوبة

### تقديم

هذه مقالة نشرت في مجلة "ذا ييل رفيو" للشاعر والقاص الأمريكي ستفن فنسنت بنيت (١٨٩٨-١٩٤٣) المعروف بوطنيته كما تتجلى في "كتاب الأمريكيين" (١٩٣٣). يجنح شعره إلى الإطناب ويفتقر إلى صفات الحداثيين من فطنة وتورية ساخرة وحدة رمزية وهو أقرب إلى موروث لونجفلو ووليم كالن برايانت منه إلى موروث بو وإميلي دكنسن والحداثيين.

### سلطان الكلمة المكتوبة

إن عنوان هذه المناقشة - سلطان الكلمة المكتوبة - قد يلوح مدعياً بغض الشيء. ولست أريد له أن يكون كذلك، إذ يتصادف أن تكون الكلمات هي سبيلنا إلى أن يعرف بعضنا بعضاً. وهذا كل شيء: إن الكلمات - استخدام وتسجيل الكلمات - من الأمور القليلة التي تميزنا - على نحو مبرر - عن الحيوانات. وقد عرفت قططاً ذات معجم لفظي شائع وواسع - ومن المحتمل جداً أن يكون مثقفاً على قدر ما يمكنني أن أتبين - ولكن ما قالته قد فني مع قوله. فالجنس البشري وحده، على قدر ما يستطيع الإنسان أن يعرف، هو القادر على تسجيل ماضيه. وفي حياتنا القصيرة، يلوح أن رغبتنا حارة في رصد ما رأيناه واستشعرناه وعرفناه - كما كان، وكما لاح لنا - حتى يعرف الناس التالون: أي نوع من العالم كنا نعيش فيه، وكيف كنا نشعر إزاءه. فذلك هو الذي جعل كل الكتاب يكتبون، من أول شاعر إلى آخر روائي، ويبدو انه مركوز في الجنس البشري.

لماذا نفعل ذلك؟ ثمة أسباب كثيرة. فالكلمة المكتوبة - الكلمة المدونة - ليست سلاحاً فحسب، وبوقاً للحاضر، وإنما هي صلة تربطنا بالإنسانية كلها. وعندما نفقد اتصالنا بكلمات الماضي العظيمة، عندما تلوح لنا بلا معنى ولا نتمكن من نحت كلمات جديدة ليومنا هذا - فإن التاريخ يتغير عند ذلك. "لا أحد جزيرة، كاملة في حد ذاتها،

وإنما كل إنسان قطعة من القارة، وجزء من البر. ولئن جرف البحر قطعة أرض، لقد غدت أوربا أقل . . . إن موت أى إنسان يقللنى لأننى داخل فى النوع الإنسانى. وعلى ذلك لا ترسل أحداً كى يعرف لمن تدق الأجراس. إنها تدق لك".

إن الكلمات التى أوردتها - لتوى - قد كتبها الشاعر العظيم والواعظ العظيم جون دن فى القرن السابع عشر. وهى تظهر - بعد ذلك بأكثر من ثلاثمائة سنة - على غلاف أجمل رواية فى عام ١٩٤٠، وهى شديدة الملائمة لخيط تلك الرواية ولعصرنا، إلى الحد الذى يمكن معه أن تكون قد كتبت بالأمس. أجل. إن للكلمات سلطاناً وإنها لتعيش.

وليس الأمر مقصوراً على أنها تعيش، وإنما هى - مع الزمن والتغير - تكتسب أحياناً أهمية لم يحلم بها صانعوها الأوائل. ولآخذ جملة بسيطة - جملة مبتذلة - جملة من نوع "إنى من مواطنى الولايات المتحدة". والآن، فإن الحقيقة الفعلية المقررة فيها حقيقة يأخذها أغلبنا على انها أمر مسلم به. إننا متعودون عليها، متعودون إلى الحد الذى لا نتكلم معه عنها. وإنها لخليقة أن تذكرك بأن تبدأ محادثة بهذه الملحوظة المفلولة "إنى حيوان ثديى". ومع ذلك فإن ما أقوله فى تلك الجملة المحددة - "إنى من مواطنى الولايات المتحدة" - له من المعانى أكثر مما يبدو على السطح. ذلك انى إذا كنت مواطناً، فإنى لا أكون عبداً - وإذا كنت مواطناً، فلا حاجة بى إلى أن أكون لورد. إن لى حالة أدين لها بمسئوليات معينة وهى - على الأقل - تدين لى بمسئوليات معينة. قد لا يبدو لى هذا بالكثير، ولكن إقرار هذا القدر قد استغرق عدة قرون. وما كان البارون ولا العبد فى العصور الوسطى ليعرفه. إن ما أقوله فى تلك الكلمة الواحدة "مواطن" يمثل حلماً فى عقول البشر - حلم قديم كالمدن - الدول لدى الإغريق، جديد كانتخابات الأسبوع الماضى. وقد وطأ هذا الحلم ومحى عصور مظلمة من التاريخ - وتكرر وتكرر المرة تلو المرة، كما ينمو العشب بعد الجدب. وهو، عندى، حلم أساس. ومع ذلك فإن جزءاً منه يكمن فى كلمة واحدة.

ولنأخذ أيضاً بعضاً من بقية الجملة - مجرد كلمات "الولايات المتحدة". حسناً! بديهى اننا نعرف ما تعنيه الولايات المتحدة - نحن نعرفه جيداً حتى انه لا يتعين علينا أن نفكر فيه. ومع ذلك، أفترانا نعرفه؟ لقد استغرق صنع كلمة "ولايات" - وحدها - خمس سنوات من الثورة النشطة، ثم استغرق جعل كلمة "المتحدة" فعالة اثنتى عشرة سنة من الاتحاد والنقاش و - فيما بعد - أربع سنوات - من الحرب الأهلية.

وعندما تتفوه بتلك الكلمات المحددة - الولايات المتحدة - فإنك لا تتحدث عن الجغرافيا فقط، أو حتى عن علم. وإنما تتحدث عن فكرة موضوعة موضع التطبيق: فكرة قوية عميقة الجذور كأى فكرة حركت عقول البشر - فكرة أدت دورها - فى وقت أو آخر - بإخلاص فريد. وأنا أوافق على أننا لا نفكر فيها كثيراً على ذلك النحو المحدد. ومع ذلك فإنها ماثلة هناك فى الكلمات. وبدون الكلمات والفكر الذى وراء الكلمات ما كانت لتكون ماثلة هناك.

وعلى ذلك يجمل بنا أن نتأمل، عندما نستخدم الكلمات. ذلك أن الكلمات التى نكتبها أحياناً ما تمضى فى دروب لم نكن نتوقعها ولا سبيل لنا إلى معرفتها مقدماً. إن رجالاً قلائل تجمعوا على ظهر سفينة مزدحمة قد وضعوا اتفاق السفينة "ماى فلاور" ووقعوا عليها "لكى يتحدوا معاً فى هيئة سياسية مدنية . . من أجل تنظيمنا على نحو أفضل . . ولكى نسن ونشرع ونصوغ قوانين عادلة ومتساوية . . تكون هى الأنسب والأكثر ملائمة للصالح العام للمستعمرة".

إن المؤرخين خليقون أن يخبرونا، وهم مصيبون تماماً، بأن هذه الوثيقة المعينة كانت إجراء من إجراءات الطوارئ فى حالة خاصة. ولم يكن معناها أن الرجال الذين وقعوا عليها كانوا يريدون جمهورية أو ديمقراطية كما نتصورها، على هذه الشواطئ. ولم يكن معناها حرية الكلام، ولا كان معناها التسامح الدينى. وإنما كانت تعنى فقط أن هؤلاء الرجال القلائل يريدون ضرباً من الحكومات الفعالة فور وصولهم إلى الشاطئ. ومع ذلك، فإنه ما ان كتب الشيء، حتى كان قد كتب. وان الرجال الذين جاءوا من بعد يتذكرونه ويضفون عليه معانيهم الخاصة. فما ان تقول "قانون عادل ومتساو . . للصالح العام" حتى تكون قد غرست بذرة محصول غير متوقع. وكما يقول ساندبرج - كن حريصاً فى استخدامك الكلمات الفخور.

كن حريصاً ومع ذلك كن شجاعاً - ذلك أن الكلمات الشجاعة والمباشرة هى التى تعيش - وليس بإمكان الأمة أو الفن أن يبقيا، مدة طويلة، فى حالة اعتذار مستمر. لقد كان لدينا كلمات بالغة الجرأة فى إعلان استقلالنا - كلمات جريئة وجديدة فى الدستور. ونحن لا نتبين جرأتها لأننا قد انتفعنا زمناً طويلاً، بفوائدها. ومع ذلك فإن بعض هذه العبارات قد غدت جزءاً من التيار اللا شعورى لعقولنا - التيار الذى يكمن عند مؤخرة كل فكر. إن الجرأة لا تزال قائمة فيها، كلما وددنا أن نعيد اكتشافها.

ولست أقول، بطبيعة الحال، إن الكلمات ستقوم بذلك كله. فإن أى كاتب يعرف خيراً من ذلك. ولئن كان – أحياناً – فخوراً بصنعته، فإنه – فى أحيان أخرى – متواضع فى شأنها. ذلك انه يعرف، كأى إنسان آخر، كيف يمكن للكلمات أن تحرف وتشوه ويساء تأويلها. وعند ذلك فإنه يغدو معرضاً للخطأ. إنه يقضى قسماً كبيراً من الوقت فى خلق شىء جميل – فيما يظن – ويكتشف، لمضايقته، حين يكون قد خلقه ان له ستة أرجل وأربعة آذان. إنه قد يقضى قسماً كبيراً من الوقت فى محاولة وصف قسم من الحياة بأمانة ويكتشف أنه – فى رأى الشخصيات البارزة – قد حاول إفساد الأخلاق العامة. والآن فإنه لمن الصعب جداً، حقاً، على الكاتب أن يفسد الأخلاق العامة بمفرده – حتى لو توافرت لديه أصدق إرادة فى العالم. وينبغى أن يجد عوناً ملحوظاً من دائرته. والأسوأ من ذلك هو أن مثل هذه التهمة معرضة لأن تهدهد غرور الكاتب، وليس هذا بالأمر الطيب له.

كلا: إن الكلمات لا تستطيع أن تفعل ذلك البتة. والكاتب يعرف هذا. ولكنها قد تقوم، أحياناً، بالخطوة إلى الأمام، الخطوة التى تعنى الكثير بالنسبة لليوم، والأكثر بالنسبة للغد. إن الحجر يلقى فى الماء، والمويجات تنتشر إلى الشواطئ البعيدة. ففى عصر مضطرب – وعصرنا بالتأكيد مضطرب – من السهل أن يفقد المرء شجاعته وأن يستسلم ويظن أنه ما من حل للصعوبات التى تحيرنا. ومع ذلك فإنه من قلب العصور المضطربة قد نظر الفنانون دائماً إلى الأمام. إن أعاظم الكتاب قد بينوا كنه الحياة الإنسانية – وبينوا أيضاً ما قد تكون عليه الحياة الإنسانية. وعبر أعمالهم تسرى دهشة مستمرة وتساؤل مستمر. ومع ذلك فإنه من خلال موجة الزمن الطويلة لم يمدح الطغيان منهم إلا قلائل، وقد استنكر أغلبهم الظلم، وقلائل هم الذين أبغضوا الإنسان.

## ج. تشياردي

### الترجمة: فن الإخفاق

**تقديم**

هذا مقتطف من "محاورة مع جمهور" للشاعر والناقد الأمريكي جون تشياردى (١٩١٦-١٩٨٦) مترجم "الكوميديا الإلهية" لدانتى إلى الانجليزية. وموضوع المقالة تلك القضية الخلافية المتجددة فى كل عصر: هل تستطيع الترجمة أن تنقل روح الأصل ومذاقه إلى لغة أجنبية، أم أنها لا تعدو أن تكون - فى أحسن الأحوال - فشلاً مشرفاً؟

**الترجمة: فن الإخفاق**

ليس أمام تبرير المترجم لمنهجه خيار إلا أن يكون اعتذاراً عن الفشل. وربما كان فروست على صواب حينما قال إن "الشعر هو ما يختفى عند الترجمة". ذلك ان حلم المترجم بالنجاح إسراف فى الثقة بالنفس: إن ما يحاوله لا يزيد عن أن يكون أحسن فشل ممكن.

والترجمة، على أية حال، هى الكلمة الخاطئة فى وصف عملية نقل قطعة من الكتابة من لغة إلى أخرى. إن الفكرة المتضمنة فى "الترجمة" يشتم منها تلك المتضمنة فى كلمتى "النسخ الحرفى" - ويبدو انها تفترض أن فى اللغة أ كلمة تعادل أى كلمة معطاة فى اللغة ب وأنه لا حاجة بالمترجم إلا أن يجد الكلمة المعادلة ويضعها فى مكانها مفسحاً مجالاً - بطبيعة الحال - لشىء يدعى المصطلح.

بيد أن مثل هذا الافتراض يتجاهل طبيعة الكلمات. ويدعى علماء المعنى، كعقيدة أساسية، أنه ما من كلمة قط تعنى على وجه الدقة نفس الشىء مرتين: وهذه العقيدة لا تأمل فى اجتياز الحدود بين اللغات. وإن نظرة إلى نماذج قليلة من الطرق التى تأبى بها الكلمات أن تكون معادلة بالضبط لكلمات أخرى، ذات دلالة فى التعرف على العمل الحقيقى للمترجم، والتعرف - عرضاً - على أحد عناصر العملية الشعرية. إن الكلمات أشياء معقدة. ونحن نجنح، فى استخدامنا العام، إلى ألا ننظر لغير الشريحة العليا من كلمة معطاة. ومن ناحية أخرى، فإن الشعراء معرضون لأن يستخدموا الكلمات من حيث العمق: وهم مهتمون، بين أشياء أخرى، بالصور المقفلة داخل الكلمة، وبعضليتها

وتاريخها وإيحاءاتها ومستويات استخدامها. وما ان يبدأ المرء فى مطاردة اللغة الانجليزية الأمريكية بحثاً عن كلمات معادلة من حيث العمق لكلمات الإيطالية، فسيتعلم انه مهما احتال لكى يعبر حد اللغة، فإنه لا سبيل لتجاوزه بأى نسخ حرفى بسيط.

إن كلمة "أقحوانة" الأمريكية، مثلاً، تطلق على نفس الزهرة التى يعنيها الفرنسيون بكلمة "المرجريت" والإيطاليون بكلمة "المرجريتا"، أو هى - على الأقل - مقاربة لذلك (وقد يسارع عالم النبات إلى القول بأن تنوعات الأقحوانة الأوربية متميزة عن تنوعات الأمريكية). ومع ذلك فهذه هى الكلمات التى من الطبيعى أن يستخدمها المرء، فى هذه اللغات الثلاث، لتسمية أى أقحوانة معينة. ومعنى هذا، معنوياً، أن الدلالات وطيدة بدرجة معقولة.

ولكن الكلمات تتكون من شىء أكثر من الدلالات. فإن لكل كلمة عضلية معينة - ومعنى هذا انها تتضمن عضلات كلامية معينة. ومن المحقق أن أى إنسان حساس بالكلام يحتمل أن يتوقف عند الاختلاف بين كلمة **carina** الإيطالية المتطاولة وكلمة **cute** جذاب أو فطن) الأمريكية الشائعة، وإن تكن مفتقرة إلى الدقة، حين يوصف بها طفل) جذاب. إن الإيماءات الفيزيقية التى تستدعيها الكلمتان هما، على الأقل، مختلفتان اختلاف تلويحة الوداع عند الطفل الإيطالى " فاشياو كارينا" مع رفع راحة اليد، عن تلويحة الطفل الأمريكى "لوح وداعاً" وظهر اليد مرفوع. إن عين الاختلاف، من حيث المفهوم العنصرى، بين شعبين، يحرك الكلمات فى أفواههم. وثمة نوعان متميزان من العضلية. ومن المحقق انه يمكن إيراد أنواع أخرى. وينبغى أن تعمل جميعاً خلال المجهود الذى لا بد للمرء من القيام به لكى يجد لغة معادلة حقة.

أضف إلى ذلك أن لكل لغة تاريخاً. وأحياناً ما يتغير التاريخ من تحت الكلمة على نحو بالغ السرعة: فكلمة **broadcast** الانجليزية كانت، فى يوم من الأيام، تعنى على وجه التحديد "طريقة فى البذر" وقد استعارتها الإذاعة على سبيل قياس التمثيل. وفى الوقت ذاته، فإن الآلات الجديدة قد كادت تقضى على الطرق القديمة لنثر البذور، وفقدت الكلمة كل إيحاءاتها بالزراعة. فماذا يكون العمل، إذن، عندما تستخدم إحدى اللغات - إذا غيرنا المثل - كلمة تشير إلى القلق، ومعناها الأساس قائم على التعذيب فى العصور الوسطى، عندما تكون الكلمة الوحيدة فى اللغة الأخرى - التى ستنقل تلك الإشارة - قائمة، مثلاً، على تاريخ آلة الاحتراق الداخلى؟ الحق انها مجرد فروض، ولكن كيف يجد المرء فى أى لغة معادلات لكلمات انجليزية من نوع "سوق السمك فى لندن" أو "يقاطع" - وهى كلمات لا تنفصل معانيها عن المشهد المحلى والتاريخ المحلى

الذى نشـأت فيه اللغة الانجليـزية؟ إن لكل كلمـة صـورة متـضـمنة فى جذورها . وكلمـة "أقحوانة" الانجليزية مركب من كلمة "عين اليوم" أى عين النهار – وهى صورة جميلة عن الجذور – وكلمتا "مرجريت" و"مرجريتا" تطلقان سراح إيحاء جذرى بكل الفتيات اللواتى يدعين مارجاريت ومرجريت ومرجريتا، وتباركهن جميعاً باعتبارهن صوراً جميلة. ووراء ذلك الإيحاء الأول، أيضاً، يكمن الجذر الحقيقى لكلمة **margaron** اليونانية التى تعنى "لؤلؤة" – وهى صورة أخرى جميلة. ولكن ما الذى حدث لـ "عين النهار"؟ وليس معنى هذا أنه ثمة ما يدعو إلى النقاش أى هاتين هى الصورة الجذرية الجذابة. فالنقطة – ببساطة – هى انهما مختلفتان. فما الذى يفعله المرء إذن من أجل الكلمات المعادلة؟

ولكى نبرز إمكانية واحدة أخرى من الإمكانات الكثيرة لطبيعة الكلمات، فإن كل كلمـة توحى بمسـتوى مـعين من الاسـتـخـدام. إن كلمـة **antipatico** الإيطاليـة، مـثـلاً، استخدام بالغ الشيوع إلى الحد الذى يجعلها تخرج، بسهولة، من شفاه حتى الأطفال الصـغـار، على حين أن كلمـة **antipathetic** (منفر) الانجليزية مثقفة نسبياً، ومن المؤكد أنها ليست بالكلمة التى تستخدم فى غرفة الأطفال العادية. فما الثقل الذى يضفيه المرء على هذا العنصر من استخدام الكلمات فى البحث عن معادلات؟

وفى الأحوال العادية، فإننا نستخدم الكلمات باعتبارها أشياء بسيطة، موجهين اهتمامنا إلى مستوى – أو اثنين على أكثر تقدير – من مستويات معناها . غير أنه ما ان نسمح لسائر مستويات الكلمة بأن توضع موضع الاعتبار، لا تعود أى كلمة شيئاً بسيطاً. إنها تغدو شيئاً مركباً. غير أنه إذا كانت كلمة واحدة مركباً، فإن العبارة تغدو مـركبـاً من مـركبـات، ويكون السطر مـركبـاً من مـركبـات من مـركبـات، والمقطوعـة والقصيدة... إلخ.

رتشارد جرجورى

# ملاهى الليالى العربية

## تقديم

"ألف ليلة وليلة": هذا الكنز الثرّ الذى يتفجر إبداعاً وخيالاً وتفلتاً من قيود المكان والزمان والمواضعات، والذى أثر فى التراث القصصى العالمى بأكمله (دكنز، ميرديث، ر.ل. ستفنسن، بورخس، إلخ . .) هو موضوع المقالة التالية لرتشارد جرجورى. تليها مقالة من قلم الناقد ذاته عن "حكايات كانتربرى" لجيفرى تشوسر (حوالى ١٣٤٣-١٤٠٠) أبى الشعر الانجليزى. وقد نقل الحكايات إلى العربية أستاذ الأدب الانجليزى الراحل بكلية الآداب، جامعة القاهرة، الدكتور مجدى وهبة صاحب المعجمات الأدبية والسينمائية وألفاظ الحضارة، ومترجم ملحمة "بيولف" الأنجلوسكسونية ورواية "راسلاس" للدكتور صموئيل جونسون إلى العربية، كما أنه ناقل "أحلام شهر زاد" لطه حسين و"إبراهيم الكاتب" للمازنى إلى الانجليزية.

## ملاهى الليالى العربية

أحياناً ما تسمى "ملاهى الليالى العربية" وأحياناً ما يطلق عليها عنوان أصوب هو "ألف ليلة وليلة". غير أنه مهما يكن من شأن الاسم الذى نطلقه عليها، فإن الكتاب أشهر وأشيع مجموعة من الحكايات قدمت للجمهور المحب للقصة.

إنها حكايات شرقية كلها، مكتوبة باللغة العربية فى المحل الأول. وقد عرفت، لأول مرة، فى أوربا من خلال ترجمة فرنسية لها، أو بعضها، فى مطلع القرن الثامن عشر، بقلم أنطوان جالان وهو دارس فرنسى، سافر فى الشرق وكان على معرفة تامة بالعربية وغيرها من اللغات الشرقية. ظهرت ترجمة جالان فى عدد من المجلدات بين ١٧٠٤ و١٧١٧ ولقيت استقبالاً بالغ الحرارة. وقد ظهر عدد من الطبعات المسروقة فى عدة لغات. وفى ١٧٠٧ نشرت ترجمة إنجليزية للأجزاء الأربعة الأولى، وكانت بقلم واحد من أولئك السادة الأدباء الذين يشار إليهم على نحو ازدرائى، على انهم كتاب شارع جرب المأجورون. غير انه مع الزمن، ظهرت ترجمات أخرى وأفضل كثيراً، وذاعت عن

جدارة. وربما كان أشهر هذه الترجمات ترجمة الرحالة والمستشرق الانجليزى سير ريتشارد بيرتون التى صدرت، لأول مرة، فى طبعة محدودة فى بنارس بالهند عام١٨٨٥ .

حصل جالان على المخطوط الذى أقام عليه ترجمته من سوريا، ويلوح أنه قد كتب باللغة العربية - بطبيعة الحال - قبل ذلك بمائة سنة فى مصر. ولكن الحكايات أقدم من ذلك بكثير - رغم انه من المستحيل أن نحدد مدى قدمها. إن أول ذكر لها تتبعناه إنما هو ضرب من الموسوعات التاريخية التى أخرجها عربى يدعى المسعودى حوالى عام ٩٥٠م. وطبقاً للمسعودى، كانت تروج بين عرب عصره عدة كتب وصلتهم مترجمة عن الفارسية والهندية واليونانية وغير ذلك من المصادر، من بينها واحدة تدعى "هزار اصبهانى" وهو عنوان - إذا ترجمناه من الفارسية إلى العربية يعنى "ألف ليلة وليلة" - وقد استمد اسمه من قصة يشتمل عليها عن ملك فارسى كان من عادته أن يقتل زوجاته فى الصباح بعد إتمام الزواج، وكيف أن أميرة شابة بالغة البراعة - كان عليها الدور - تمكنت من النجاة من الإعدام، وذلك بأن روت له قصة فى ليلة زفافها، كانت - بمجىء الصباح - قد بلغت نقطة بالغة التشويق حتى ان الملك وافق على أن يعفى راويتها ليلة أخرى، حتى تتمكن من إتمامها. وهكذا استمرت ليلة بعد أخرى، إذ راحت الفتاة البارعة الحيلة تلعب على رغبة الملك الطبيعية فى أن يعرف "ما حدث بعد ذلك"، على حد تعبيرنا.

وهذه القصة هى ما يدعى "الحكاية الرئيسية" وهى فاتحة المجموعة، كما نجدها. وها هى ذى باختصار، كما رواها، إن قليلاً أو كثيراً، سير رتشارد بيرتون بلغته الغريبة بعض الشىء:

قديماً، وقبل ذلك، كان هناك ملك للملوك فى جزر الهند والصين، اسمه شهريار. وذات يوم، تصادف له أن رأى ملكته ووصيفاتها يرتكبن فعل خيانة غليظاً مع عبيد بيض، فصدمه ذلك حتى أصبح كالذاهل وصرخ: "إنما فى العزلة وحدها يمكن للإنسان أن ينجو من أفعال هذا العالم الشرير! بحق الله، إن الحياة لا شىء سوى خطأ واحد كبير". ثم استوى على عرشه وأرسل فى طلب كبير وزرائه، وقال له: "إنى آمرك بأن تأخذ زوجتى وتضربها حتى الموت لأنها نقضت عهدها وميثاقها". وعند ذلك حمل كبير الوزراء أو الوزير الملكة إلى مكان الإعدام، وذبحها. وبعد ذلك ذهب الملك شهريار إلى حريمه فذبح كل المحظيات المذنبات ووصيفاتهن. وكذلك قطع على نفسه عهداً ملزماً أن يزيل عذرية كل فتاة وأن يذبحها فى الصباح كى يستوثق من شرفه. قال: "ذلك انه لم

يكن قط هناك، ولا يوجد، امرأة واحدة طاهرة على وجه الأرض . ." ثم أمر شهريار وزيره بأن يجلب له عروس الليلة حتى يذهب إليها! وهكذا أتى له بفتاة بالغة الجمال، ابنة أحد الأمراء، فذهب إليها الملك فى المساء، وعندما أتى الصباح، أمر وزيره بقطع رقبتها. وفعل الوزير ذلك، خوفاً من السلطان.

وعلى هذا النحو، استمر الملك مدة ثلاث سنوات: يتزوج عذراء فى كل ليلة ويقتلها فى الصباح التالى إلى أن شكا منه الناس ولعنوه وصلوا إلى الله أن يقضى عليه وعلى حكمه: وضجت النساء وبكت الأمهات وفر الآباء مع بناتهم، إلى أن لم يبق فى المدينة شابة فى سن صالحة للزواج.

وسرعان ما أمر الملك كبير وزرائه – وهو نفس الوزير الذى كلفه بعمليات الإعدام – أن يجلب له عذراء، كما كانت عادته. وانطلق الوزير باحثاً عن واحدة فلم يجد أحداً. وهكذا عاد إلى الوطن فى حالة أسف وقلق، خائفاً على حياته من الملك. وكان للوزير ابنتان، اسمهما شهرزاد ودنيازاد، طالعت أولاهما الكتب والحوليات وأساطير الملوك السابقين والقصص والأمثولات وأمثلة الرجال والأشياء الغابرة: ومن المحقق انه يقال إنها جمعت ألف كتاب فى التاريخ تتصل بالأجناس القديمة والحكام الراحلين. كانت قد طالعت أعمال الشعراء، وعرفتهم عن ظهر قلب . . ودرست الفلسفة والعلوم والفنون والمؤهلات. وكانت لطيفة مؤدبة، حكيمة فطنة، حسنة الاطلاع وحسنة التربية.

فى ذلك اليوم قالت لأبيها: "لماذا أراك متغيراً هكذا ومثقلاً بالهم؟" فروى لها الوزير كل ما جرى بينه وبين الملك من البداية إلى النهاية. وعند ذلك قالت: "بحق الله، يا أبى، كم سيستمر هذا الذبح للنساء؟ هل أخبرك بما فى ذهنى لكى أنقذ كلا الجانبين من الهلاك؟" فقال: "تكلمى يا ابنتى". قالت: "وددت لو وهبتنى زوجة للملك شهريار فإما عشت أو كنت فدية لبنات المسلمين العذارى، وسبباً لتخليصهم من يديه ويديك". فصرخ فى غضب بالغ: "لك الله . . يا قليلة الفطنة، لا تعرضى حياتك لمثل هذا الخطر. كيف تجرؤين على مخاطبتى بكلمات مجانبة للحكمة وقريبة للحمق إلى هذا الحد؟ اعلمى أن من يفتقر إلى الخبرة بالأمور الدنيوية يصيبه عثار الحظ بسهولة". فقالت: "دعنى أكون فاعلة هذا الأمر الحسن، ودعه يقتلنى وسيفعل. فلن أموت إلا فدية للأخريات". فسألها: "إيه يا ابنتى. وماذا يجديك ذلك؟ عندما تكونين قد خسرت حياتك؟" فأجابته:" إيه يا أبى. هذا ما لا بد أن يكون، وليكن ما يكون".

وعلى ذلك فـإن الوزير، إذ مل الندب والنقـاش والإغـراء ومـحـاولة الإثناء دون جدوى، ذهب إلى الملك شـهريار. وبعد أن حمده وقبل الأرض أمامه، أخبره بكل شىء عن خلافه مع ابنته من البداية إلى النهاية، وكيف انه يرغب فى جلبها إليه فى تلك الليلة.

فتعجب الملك باندهاش زائد، لأنه كان قد استثنى ابنة الوزير استثناء خاصاً، وقال له: "إيه يا أخلص المشيرين، كيف يكون هذا؟ تعلم اننى أقسمت برافع السموات انى، بعد هذه الليلة، سأقول لك فى صباح الغد: "خذها واذبحها، وإذا لم تذبحها، ذبحتك بدلاً منها دون توان" فأجابه الوزير: "سدد الله خطاك نحو المجد وأدام حياتك يا ملك العصر. إنما هى التى قررت ذلك: وقد أخبرتها بذلك كله وأكثر منه، ولكنها ترفض أن تستمع إلىّ، وتصر على قضاء هذه الليلة الآتية مع جلالة الملك". فابتهج شهريار ابتهاجاً عظيماً وقال: "حسناً، دعها تستعد ولتحضر إلى هذه الليلة".

وعند ذلك قالت شهرزاد لأختها الصغرى دنيازاد: "لاحظى جيداً الارشادات التى أعهد إليك بها. عندما أذهب إلى الملك سأرسل فى طلبك. وعندما تأتين إلىّ وترين أنه قد أنفذ فى مشيئته، قولى لى: "إيه يا أختى، لا تنامى وارو لى قصة جديدة، لذيذة ومبهجة، نقضى بها ساعات صحونا (وسأروى لك حكاية يكون فيها خلاصنا، إن شاء الله، تثنى الملك عن عادته الظمآنة إلى الدماء".

وعندما أقبل المساء، أخذ الوزير ابنته ومضى بها إلى حضرة الملك الذى غمرته السعادة. غير انه عندما كان على وشك الاستحواذ عليها، شرعت تبكى حتى سألها: "ماذا يؤلمك؟" فأجابته: "أى مليكى. إن لى أختاً صغيرة، وإنى لأود أن أودعها". وعند ذلك أرسل الملك فى طلب دنيازاد فجاءته ورمت نفسها على عنق أختها ثم رقدت وراء السرير. وعندما جن منتصف الليل، استيقظت شهرزاد وأشارت إلى أختها التى جلست وقالت: "لك الله يا أختى. ارو لى قصة جديدة، لذيذة ومبهجة نقضى بها ساعات صحونا فى ليلتنا القادمة". وتصادف أن كان الملك مؤرقاً، وقلقاً، وعلى ذلك أبهجه اقتراح سماع قصة، فقال لشهرزاد: "هلم". وهكذا ابتهجت شهرزاد، وعلى هذا النحو، فى الليلة الأولى من الألف ليلة وليلة، شرعت تروى قصة التاجر والجن.

وهذه القصة هى الأولى فى المجموعة فى كل النسخ التى انحدرت إلينا، ويمكننا أن نلخصها باختصار. إنها تحدث عن تاجر غنى، خرج فى رحلة، وذات يوم، إذ كان يجلس تحت شجرة، لكى يتناول وجبة منتصف النهار من البلح، رمى بالنوى وراءه،

وشاء له عثار حظه أن يقتل ابن جن أو شيطان، تصادف أن أصابه بعض النوى، فى صدره. وهدد الجن التاجر بالموت العاجل، ولكنه التمس أن يمنح وقتاً يعود فيه إلى بيته ويسوى شئونه، على أن يعود بعد ذلك ويستسلم لقدره. وقد فعل، بيد انه عندما كان ينتظر ظهور الجن، وصل ثلاثة شيوخ، واحداً فى اثر آخر، أصغوا جميعاً إلى حكاية التاجر، ورثوا لمصيره القاسى. وأخيراً رسموا خطة تنقذه. وعندما ظهر الجن، اقترحوا عليه أن يروى كل منهم قصة من شأنها، إذا راقته، أن تكافئ بثلث دماء التاجر. ووافق الجن . . وبدأت القصة الأولى عندما لاحظت شهرزاد الصغيرة الواسعة الحيلة أن الفجر يقترب، فأخلدت إلى الصمت عن حكمة. وحثتها أختها على الاستمرار، فأجابتها الفتاة بأنه ليس ثمة ما هو خير لديها من إتمام الحكاية، إذا ظلت بقيد الحياة، فمنحها الملك الحياة فى الليلة القادمة.

وعند سماع ذلك قال الملك لنفسه: "بحق الله. لن أذبحها إلى أن أسمع من شفتيها بقية قصتها". وعند ذلك فإن الملك وشهرزاد، واسمها فى الانجليزية يتهجى عادة "شهرزاد" – قضيا بقية الليل، وكل منهما بين أحضان الآخر. وامتلأ الوزير دهشة حينما وصل إلى القصر فى الصباح التالى، حاملاً الكفن للابنة التى كان يعتقد انها ماتت. واتبع الإجراء، الذى بدأ على هذا النحو، ليلة بعد ليلة، إلى أن ولدت شهرزاد للملك ولداً، واستجمعت ما يكفى من الشجاعة لكى تخبره بحيلتها. فأعجب بذكائها إلى الحد الذى جعله يعفو عن حياتها ويجعلها الأثيرة لديه.

ترى ماذا كانت القصص التى ترويها شهرزاد لكى تحتفظ برأسها على كتفيها؟ يلوح انه ليس من المحتمل أن تكون أياً من الحكايات التى تشتمل عليها المجموعة التالية، باستثناء الحكاية الافتتاحية التى تحدد النموذج. ويلوح ان المجموعة قد تنوعت من قرن إلى قرن، بل من بلد إلى بلد، فأضيفت إليها حكايات جديدة وحذفت حكايات أخرى، لكى تناسب خيال المصنف أو راحته. ولا يمكن القول بأن النص قد انتهى إلى أن طبعت الحكايات فى ترجمة جالان الفرنسية.

إن بعضاً من أشهر القصص فى المجموعة لا يلوح انه يظهر فى أقدم المخطوطات. ومن بينها قصة علاء الدين والمصباح السحرى وعلى بابا والأربعين لصاً. ومن الشخصيات التاريخية الحقيقية التى تظهر فى عدد من الحكايات شخصية هارون الرشيد – هارون العظيم كما كان يدعى – الذى حكم كخليفة للعالم الإسلامى من ٧٨٦م حتى موته فى ٨٠٩, ومن المحقق أن قسماً كبيراً منها تجرى مشاهده فى عاصمة الخلفاء، حتى ظن أن مصدرها الأول كتاب للحكايات جمع فى بغداد أيام ازدهارها العظيم.

ومهما يكن من أمر، فقد نميل إلى أن نتفق مع بيرتون على ان "النغمة العامة لـ "الليالى" عالية وصافية على نحو غير عادى. وأشجان الكتاب عذبة عميقة حقيقية، رقيقة بسيطة صادقة. ونظره الخلقى سليم وصحي". وهذه المجموعة غير العادية من الحكايات الشرقية عن المغامرات والرحلات الغريبة والنوادر الأخلاقية والتاريخية وخرافات الحيوانات والرسائل الفلسفية والدينية، والحكايات ذات تشويق الحب، قد أبهجت قراء الشرق والغرب لمدة أجيال ويمكن، عن ثقة، أن نتوقع أن ندخل البهجة عليهم فى أجيال قادمة.

**رتشارد جرجورى**

# "حكايات كانتربرى"
# لجيفرى تشوسر

ذات صباح من شهر ابريل، ومنذ عدة قرون، خرج جمع من الحجاج من خان التبارد فى ساوثورك متجهين إلى كانتربرى. ولا يجب أن نظن أن الحقيقة الماثلة فى كونهم حجاجاً معناها انهم كانوا أتقياء بصورة خاصة - فقد كانت رحلات الحج فى العصور الوسطى - والسنة موضوع الحديث هنا تقع فى مكان ما من ثمانينيات القرن الثالث عشر - كسرا موضع الترحيب لدورة الوجود اليومى الرتيبة ومناسبة لرؤية المناظر والالتقاء بأناس جدد وتبادل الثرثرة وحكايات الحياة الراقية والدنيا. وكان ثمة كثير من المحاريب الدينية فى الوطن وفى الخارج تجتذب المضيفين الحجاج، ولكن أشيعها - فى انجلترا - كان إلى حد كبير كانتربرى حيث كان ينهض فى كاتدرائيتها العظيمة تابوت توماس بيكيت الفخيم - القديس توماس من كانتربرى - قرب البقعة التى ذبحه فيها ذبحاً وحشياً عام ١١٧٠ أربعة من فرسان الملك هنرى.

ومن بين كل فصول السنة، كان فصل الربيع أحظاها بالقبول وذلك عندما كانت الطرق - أو بالأحرى الممرات - قابلة للمرور فيها بعد فيضانات الشتاء وثلوجه. وهكذا نستطيع أن نتخيلهم وهم يستيقظون من سررهم المصنوعة من القش ويقومون بزينتهم البسيطة ويشتركون فى إفطار مبكر من الخبز والجعة - أولئك الرجال والنساء الذين قدر لهم أن يكونوا أشهر جماعات الحجاج فى القصة الانجليزية. هناك قعقعة حوافر الجياد وصليل سلاسل الاسطبل وصيحات الحوذية وخليط من "التحية" و"أهلاً" و"هل أخذنا كل شىء؟" "بينما مضيفى يتحرك بأكواب الجعة ويصلصل بالبنسات فى جرابه. وفى مكان ما من المؤخرة يقف جيفرى تشوسر، وهو رجل حسن الملبس غنى المظهر يخزن فى عين خياله كنه هؤلاء الناس جميعاً، وكيف يبدون، وأى أنواع القصص يمكنهم أن يرووا. وعندما يعود إلى بيته يكتب ذلك كله، بالأبيض والأسود، على رقائق نظيفة من الجلد، وتحفظ "حكايات كانتربرى" ذكراه ناضرة إلى الأبد.

وفى الليلة الفائتة كان حوالى تسعة وعشرين من "الناس العديدين" قد وصلوا إلى خان التابارد الذى كان آخر نزل العاصمة قبل دخول برارى مقاطعة سرى. وقبل

أن يخلدوا إلى الفراش، كان قد تحدث إلى كل منهم وتعرف على شخصياتهم ومراكزهم فى الحياة. والآن يتقدم لكى يروى لنا شيئاً مما التقطه فى تلك "الفاتحة" التى لا يشبهها شىء فى أدبنا. إنها قاعة لوحات لأنماط إنسانية يمكن للمرء أن يلتقى بها فى انجلترا الملك إدوراد الثالث. وأول من يقدمه لنا واحد من العلية، وإنه لنموذج ممتاز.

ثم "لكى أصف لكم ملبسه" كان جواده حسناً بما فيه الكفاية، ولكن مظهره لم يكن أنيقاً بصورة خاصة. ومن المحقق أن درعه المرنة ذات الزرد كان فيها "عدة لطخات، لأنه عاد متأخراً من رحلته" عندما قرر أن يقوم بحجته.

ورغم انه كان فى مقتبل الشباب، فقد خدم عبر البحار فى الحروب مع فرنسا وأبلى بلاء حسناً بحيث يستحق عطف محبوبته:

كان مطرزاً كالموج

الملىء زهوراً ناضرة: بيضاء وحمراء

يغنى أو يعزف على نايه طوال النهار

كان رطيباً كشهر مايو.

يليه مالك أراض يرتدى معطفاً وعباءة خضراوين وحزمة من السهام فى حزامه. إن له رأساً مستديرة كالبندقة ووجهاً أسمر، وهو مسلح بقوس قوى. ثم نرى واحدة من سيدات الجماعة، يرسم الشاعر صورتها، على نحو جميل، ببساطتها الماكرة وتحفظها الخجول. هذه هى رئيسة الدير التى أحضرت معها واحدة من راهباتها وثلاثة قسس. كان اسمها مدام إجلنتاين.

كانت بالغة اللطف، محبة للمرح الطيب، وليست بالمتزمتة فى أمر الكرامة. وكانت رقيقة القلب حتى انها "كانت تبكى إذا رأت فأراً واقعاً فى مصيدة أو ميتاً أو نازف الدماء".

ثم يوقفنا الشاعر على مظهرها:

كان أنفها مستقيماً، وعيناها خضراوان كالزجاج

ذات ثغر آية فى الصغر، وهو أيضاً ناعم أحمر

ومن المحقق انها كانت وضاحة الجبين

كانت ترتدى معطفاً محكماً وعلى ذراعيها سواران من المرجان يتدلى من أحدهما بروش ذهبى عليه حرف "ح" وشعار "الحب يتغلب على كل شىء".

تلى ذلك صورة مصاحبة لراهب، ولكنه ليس على هذه الدرجة من الابهاج. لقد كان هذا "الراهب من أحسن طراز" رياضياً قبل كل شىء، ثمة جياد جيدة فى اسطبله، ويملك "كلاباً سلوقية فى خفة الطير عند المطاردة "لصيد الأرانب البرية. وكان أصلع الرأس تماماً، يلوح وجهه كأنما دهن بالشحم، وكانت عيناه الصغيرتان اللامعتان تتحركان على الدوام فى رأسه. ثم كان هناك راهب، "عابث ممراح" يحظى بحب السيدات، وكان ذيل كمه "زاخراً بالمدى والدبابيس كى يعطيها للزوجات الجميلات" وقد رتب أمر الزواج من كثير من "النساء الشابات على نفقته".

يلى ذلك تاجر، وهو رجل ذو مكانة له لحية متفرعة وعلى رأسه قبعة فلمنكية من فراء القندس، ظل جالساً على متن جواده جلسة حسنة، ولاح رخى الحال. أما مظهر الطالب القادم من أكسفورد فكان بالغ الاختلاف.

لقد كان معطفه بالياً، لأنه كان أبعد عن الأمور الدينية من أن يحصل على رتبة كنسية ذات دخل أو غير ذلك من الوظائف فى الكنيسة.

ذلك انه كان يؤثر أن يضع قرب فراشه

عشرين كتاباً، منها المجلد بالأسود والمجلد بالأحمر

من كتب أرسطو وفلسفته

فذاك خير لديه من الأثواب الغالية أو العزف على الكمان أو السنطور.

يلى ذلك رجل قانون، كان يعرف كل لائحة عن ظهر قلب، وكان مشغولاً دائماً "ولكنه كان أقل أعباء مما يبدو عليه". وبعده يجىء مالك أراضٍ (أو مالك لأرض حرة) ذو بشرة دموية ولحية بيضاء كالأقحوانة،يحب تناول كوب من النبيذ فى الصباح قبل أى شىء وكانت مائدته محملة دائماً بالأطايب. يليه بائع خردوات ونجار ونساج وصباغ وصانع طنافس أو سجاجيد، وكلهم رجال أعمال لهم من المكانة ما يؤهلهم للجلوس فى مقاعد المجالس التشريعية. يليهم طباخ كان يحب "الشوى والغلى والقلى وصنع الحساء ولحم الخنزير، على حين كانت وجبة السمك خير ما يجيده".

ثم هناك ربان من دارتموث، كان يعرف كل الموانئ من "سكوتلندا إلى رأس فاينستير، وكل خليج صغير فى بريطانيا واسبانيا". وبعده "دكتور فى الطب". كان "يعرف علة كل مرض" وكان "ممارساً كاملاً".

غير انه لا يجمل بنا أن نضيع وقتنا مع هؤلاء الناس، إذ تجيء هنا أقوى شخصيات تشوسر رسماً: تلك القطعة من الأنوثة الجريئة البذيئة المليئة حيوية التى تدعى الزوجة القادمة من "باث".

ويا لها من امرأة دائمة الحج! لقد ذهبت إلى أورشليم ثلاث مرات، وذهبت إلى روما وإلى محراب القديس يوحنا فى اسبانيا، وإلى كولونيا وبولدينا. لم تكن جميلة، إذ كانت أسنانها كبيرة بعض الشىء، ولكنها كانت تمتطى فرسها بسهولة. وكانت ترتدى معطفاً سابغاً، وعلى رأسها قبعة عريضة مثل الترس و"جونلة فوق أردافها الضخمة، وعند قدميها مهمازان حادان". وكان بوسعها أن تضحك وأن تمرح مع خير الناس، ولم يكن ثمة ما تجهله عن الحب وعثرات حظه، وخير الوسائل لعلاجها.

ثم من ذا الذى يأتى؟ أنه قس أبرشية بلدة، كان - رغم فقره - غنياً بـ "الفكر والعمل المقدس، رجلاً متعلماً، وكاهناً خليقاً أن يعلّم إنجيل المسيح عن طيب خاطر". لم يكن ذا مكانة اجتماعية، حيث ان رفيقه كان حراثاً - وهو أخوه - ولكنه مع ذلك يدفع الضرائب المستحقة عليه بسرعة، وعلى استعداد دائم لتقديم المساعدة "من أجل المسيح دون أجر، إذا كان ذلك فى مقدوره". وكان هناك أيضاً عمدة (مأمور مقاطعة) وطحان وداع (أى موظف فى البلاط الكنسى) وغافر الذنوب (أى رجل يبيع صكوك لغفران الذنوب المرتكبة) وتابع "وشخصى، ثم لا مزيد".

تلك الليلة التى اجتمعوا فيها جميعاً وتعشوا عشاء جيداً ومتأخراً - هنأهم المضيف - واسمه هنرى بيلى - فى البداية على مظهرهم الجميل "ثم اقترح أن يروى كل منهم قصتين، إحداهما فى الطريق إلى كانتربرى والأخرى فى طريق العودة وأن يمنح الذى أو التى يروى أحسن قصة عشاء على حساب الباقين عندما يجتمع شملهم مرة أخرى فى فندق التابارد - وقد لقى هذا الاقتراح ترحيباً وتطوع المضيف لأن يصحب الحجاج فى طريقهم ويكون حكماً بينهم.

وقد وافقوا على هذا أيضاً، وهكذا أخلدوا إلى الراحة، واستيقظوا فى الصباح على صياح الديك. كانت أول محطة لوقوفهم خليقة أن تكون نبع القديس توماس، وهى لا تبعد عنهم أكثر من ميل أو ميلين، حيث يمكنهم أن يُحكموا شد أحزمة سروج جيادهم ويعدلوا سروجهم ويسقطوا مطاياهم. وعند كل وقفة يمكننا أن نتخيلهم وقد تجمعوا حول راوى القصص، وكذلك - ليلاً - عندما نزلوا بأحد الفنادق.

ولما كان هناك حوالى ثلاثين شخصاً فى الجماعة، كان ينبغى أن تكون هناك ستون "حكاية" ولكن القصيدة - كما هى موجودة لدينا - لا تحوى سوى ثلاثاً وعشرين

حكاية". وكثير من الحجاج – الحراث ومالك الأراضى الصغير على سبيل المثال – لا يروون حكايات.

وقليلة – إن وجدت – هى القصص التى ابتدعها تشوسر – وكمثل شكسبير، قنع بأن يستعير من عدة مصادر. إن "حكاية الفارس" نسخة مختصرة من كتاباته التالية. وهذه الحكايات عن "الدعارة" – كما يسميها تشوسر – والتى يرويها الطحان ومأمور التنفيذ مدينة لحكايات القارة، ولكن تشوسر أضفى عليها مرحاً يعوض، بعض الشىء، طيشها غير المعقول. إن اليسون بطلة "حكاية الطحان" مخلوق مبهج بصورة خاصة، فهذه الزوجة التى يبلغ عمرها ثمانية عشر عاماً، ذات جسد زلق كابن عرس، عيناها سوداوان مثل البرقوق وفمها عذب كذخيرة من التفاح بين التبن.

ومن بين كل المساهمات فى هذه المجموعة المتنوعة، فان أبرزها هى زوجة باث وليس ذلك راجعاً إلى الحكاية الفعلية التى روتها وإنما إلى الفاتحة الطويلة ا لتى تلقيها وقد دعيت أول ترجمة ذاتية فى القصة الانجليزية، وهى تكشف عن امرأة ناضجة دافئة حارة العواطف "كل امرئ كان يروق لى".

ولم تكن تأبه، ما إذا كان قصيراً أو طويلاً، أسود أو أبيض، وما مدى فقره، ما دام يحبنى.

هكذا رويت حكاية فى اثر أخرى، إذ اقترب الحجاج من وجهتهم. وأخيراً وصلوا إلى كانتربرى، وفى اليوم التالى انضموا إلى الجمع المتجه إلى القبر المقدس فى الكاتدرائية. وهناك قدموا صلواتهم وقدموا هباتهم واشتروا تذكارات مقدسة وبعد ذلك عادوا إلى الخان وتعشوا جيداً. وما ان انبلج نور الصباح حتى شرعوا فى رحلة العودة.

حدث هذا كله منذ ٦٠٠ سنة واستمر ١٥٠ عاماً بعد عصر تشوسر. ثم جاءت حركة الإصلاح وكسر تابوت الشهيد ونهب، ولم يعد الحجاج يأتون. ولكن ما كان لشىء أن يقضى على القصص التى رويت فى طريق الحج.

إن "حكايات كانتربرى" هى التذكارات الحية أبداً والثمينة لربيع الشعر الانجليزى.

رونالد سث

# "الكوميديا الإلهية" لدانتى أليجيرى

## تقديم

كوميديا دانتى الإلهية أثر نفيس لذلك "الفلورنسى مولداً لا خلقاً"، وآية الأدب الإيطالى التى تنظر - مثل الإله يانوس - إلى العصور الوسطى بوجه، وإلى عصر النهضة بوجه آخر. "الكوميديا" - كما يقول حسن عثمان مترجمها إلى العربية - "كاتدرائية ضخمة وعمارة شائقة، متناسقة البناء مترابطة الأجزاء، يعتمد فيها السابق واللاحق بعضه على بعض. وجعل دانتى فيها الإنسان والدنيا والآخرة والعالم والله فى بؤرة واحدة. ووضع فى إطارها العام كل المعارف والجزئيات الدقيقة المادية والمعنوية" (مقدمة: الجحيم، دار المعارف ١٩٨٨). هى رحلة إلى العالم الآخر وتناول لأدق مشاكل اللاهوت الكاثوليكى، وقضايا الأخلاق، وصراعات الجسد والعقل والضمير. وفى هذا الفصل يلقى رونالد سث الضوء على خلفية "الكوميديا" وسيرة دانتى وأهم خيوطها وتقنياتها.

## الكوميديا الإلهية

## لدانتى أليجيرى

لو وضعنا حداً لفترة الأدب الوسيط، لأمكن القول بأن "الكوميديا الإلهية" لدانتى قد وضعت حداً لها، فى ذروة مجيدة. فهنا نجد أن أعظم وأفضل ما فى الفكر والعمل الذى ازدهر فى حقبة الألف سنة بين سقوط الامبراطورية الرومانية ونهاية القرن الثالث عشر، قد اكتسب حيوية جديدة ومنح عاطفة شعرية. ومن بين كل الشخصيات العظيمة التى تزين موكب الأدب بأكمله، يتقاسم دانتى مكاناً مساوياً مع شكسبير. ولحسن الحظ، فان نقص التفاصيل المتوافرة عن حياة شكسبير لا ينطبق على دانتى، الذى ينكشف لنا باعتباره بطلاً لواحدة من أغرب وأجمل قصص الحب فى العالم.

ولد دانى فى فلورنسا عام ١٢٦٥، وهو ابن أسرة عريقة أصابها الفقر، وإذ خدم فى فرق فرسان فلورنسا وفى معركة كامبالدانيو عام ١٢٨٩ فإنه من ١٢٩٥ فصاعداً،

بدأ يسهم بنصيب فى الحياة السياسية. ولمدة شهرين من عام ١٣٠٠ كان عضواً فى هيئة الحكام الرئيسية لجمهورية فلورنسا.

وفى هذا الوقت كانت الانقسامات السياسية تمزق فلورنسا. وكان دانتى يؤيد الحزب الدستورى المقاوم للتدخل البابوى. وفى أكتوبر ١٣٠١ خرج مع اثنين آخرين فى وفد إلى الباب بونيفانشى الثامن لكى يثنوه عن إرسال شارل فالوا - لصنع السلام - إلى توسكانيا. وأثناء غياب دانتى، دخل شارل فلورنسا، وتلى ذلك حرمان عام لدانتى من سيادة القانون. واعتقل دانتى بتهمة رشوة كاذبة، وحكم عليه بغرامة كبيرة، ونفى سنتين، وأقصى عن كل منصب عام بمرسوم صادر فى ٢٧ يناير ١٣٠٢, وحكم عليه بمرسوم ثان صادر فى ١٠ مارس بالحرق حياً، إذا وقع فى أيدى الحزب الحاكم. وفى بداية الأمر، انضم دانتى إلى زملائه فى محاولة للعودة إلى فلورنسا بقوة السلاح، ولكنه سرعان ما انفصل عنهم، هائماً على وجهه "حاجاً، يكاد يكون متسولاً" عبر شمال ووسط إيطاليا. وفى السنوات الثمانى التالية، كتب عدداً من الرسائل باللاتينية.

أعاد انتخاب هنرى لكسمبور إمبراطوراً للإمبراطورية الرومانية المقدسة فى ١٣١٠ دانتى إلى السياسة العاملة، ولكن موت هنرى - بعد ذلك بسنتين - حطم كل آمال دانتى. ورغم انه قد أعلن صدور عفو عام عن كل المنفيين فى ١٣١٥، فقد أبى دانتى أن يعود إلى فلورنسا، بشروط لا تعترف ببراءته. وإذ رفض دعوة رسمية إلى فلورنسا، حكم عليه بالإعدام مرة أخرى. وقضى عليه هذا - من الناحية الفعلية - بالنفى المستمر.

كان قد اكتسب سمعة كشاعر بكتابه "الحياة الجديدة" منذ عام ١٢٩٢، و"الحياة الجديدة" مجموعة من القصائد الغنائية، صيغت على شكل سرد قصصى نثرى، تحدث - على نحو صوفى - عن قصة حبه لبياتريش، وتنتهى بالإشارة إلى "رؤيا مدهشة" ووعد بأن "يقول عنها ما لم يقل قط عن أى امرأة". وأثناء المرحلة الأخيرة من فترة نفيه، بدأ يحقق وعده فى "الكوميديا الإلهية" التى لم يتمها إلا قبل وفاته فى ١٣٢١ بشهور قليلة.

التقى دانتى ببياتريش لأول مرة عندما كانت فى التاسعة وكانت فى مثل سنه. ولم يتحدث الطفلان ولكن دانتى يقول: "منذ ذلك اليوم، هيمن الحب على روحى تماماً". وانقضت تسع سنوات قبل أن يراها الشاعر مرة أخرى. كانت تلبس الأبيض، وتسير مع سيدتين أكبر سناً فى شوارع فلورنسا.

ومرة أخرى لم يتحدثا، ولكنها "حولت عينيها إلى هناك، حيث كنت أقف شديد الخجل، وبأدبها الذى لا يوصف، حيتنى وهى تمشى مشية بالغة الفضيلة حتى لاح - عند ذاك وهناك - انى أبصر حدود الغبطة". وطوال حياته كلها، لم ير بياتريش سوى مرة أخرى، بعد ذلك.

تزوجت بياتريش - التى عرفنا ان اسمها بيتش بورتينارى - وتوفيت عندما كانت فى الخامسة والثلاثين. وإذ علم دانتى بموتها كتب "عندما فقدت أول بهجة لروحى، ظللت وقد اخترقنى الحزن إلى الحد الذى لم تجد معه تعزية".

ظهرت "الحياة الجديدة" بعد عامين من وفاة بياتريش. وفى نفس العام الذى أعلن فيه حبه لها، فى بعض من أجمل الغنائيات المكتوبة بأى لغة، اقترن بسيدة فلورنسية نبيلة المحتد، هى جيما دوناتى، وأنجب منها ولدين وبنتين.

ولا بد أن متاعبه السياسية هى المسئولة عن عدم إنتاجه شعراً فى الفترة ما بين ١٢٩٢ و"الكوميديا الإلهية". فليس قبل تخليه عن كل أمل فى التأثير فى المشهد السياسى، تحرر ذهنه وتمكن من أن يتحرك - مرة أخرى - إلى هواه الآسر والملهم: محبوبته بياتريش.

إن "الكوميديا الإلهية" وصف للنعيم والجحيم والمطهر. وإذا أخذناها بمعناها الحرفى، فسنجد انها رؤيا لحالة أرواح البشر بعد الموت. ولكنها أكبر من هذا، فهى أمثولة رمزية تبين حاجة الإنسان إلى الاستنارة والإرشاد الروحى.

إن الشاعر - إذ يضل طريقه فى غابة مظلمة - يلتقى بشاعر روما القديمة العظيم: فرجيل الذى يقدم عمله "الإنيادة" أيضاً رؤيا لحياة الإنسان بعد الموت من وجهة النظر الوثنية. ويعد فرجيل بأن يريه عقوبات الجحيم، ويقوده إلى بوابة الجحيم التى نقش فوقها هذه الكلمات: "أيها الداخلون هنا، اهجروا كل أمل".

وبعد مسافة قصيرة، يصلان إلى قاعة مدخل الجحيم، وهى سهل مظلم نجد فيه أرواح الأنانيين والكسالى - وقد لدغتها الدبابير والزنابير - تجرى إلى الأبد وراء علم دوار.

وإذ يعبران السهل، يصلان إلى نهر أخيرون، نهر الأسف، حيث المعداوى خارون - وهو عجوز عنيف له عينان كعجلات من لهب - مشغول بنقل جموع من الضارعين عبر النهر. وعلى الجانب الآخر، تدخل الأرواح الليمبو، وهو أول دوائر الجحيم.

وفى الليمبو يجد دانتى أرواح عظماء الوثنيين الذين أُلزموا هذا المكان - رغم عظمتهم ونبلهم فى حياتهم - لأنهم لم يُعمدوا. ومن بينهم نجد الشعراء الكلاسيكيين العظماء: هوراس وأوفيد وهوميروس الذين يرحبون بدانتى على انه شاعر مثلهم.

وإذ يتقدمان، يقود فرجيل دانتى إلى الدائرة الثانية من الجحيم، حيث يحرس مدخلها كلب هائل له وجه إنسي: إنه مينوس قاضى الجحيم.

وهنا يعاقب مشاهير العشاق المذنبين من العصور الماضية، بأن تدفعهم رياح قوية.

ومن بين هؤلاء "الخطاة الجسديين" سميراميس وكليوباترا وهيلين وباريس وتريستان وايزولدو وفى المحل الأول - فرانشيسكا ريمينى وعاشقها باولو. ولا يلبث وصف فرانشيسكا للطريقة التى فاجأها بها زوجها - جون الأعرج - وقتلهما أن يجعل دانتى يغشى عليه، شفقة، وهذه القطعة واحدة من أمجد قطع العمل بأكمله:

وإذ يسترد دانتى وعيه يجد نفسه فى ثالث دوائر الجحيم، حيث أصحاب البطنة يرقدون فى الوحل، تحت مطر مستمر من البرد والجليد والماء القذر، بينما الكلب العملاق كيربيروس ينبح ويكشر لهم عن أنيابه. وفى الدائرة الرابعة، يرى المبذرين والبخلاء الذين يقضون وقتهم فى دحرجة جلاميد ضخمة يرتطم بعضها ببعض.

وبعد ذلك يصلان إلى الستيكس، المستنقع الذى يتلوى فيه المكتئبون والغاضبون ويتحاربون. وأخيراً يصلان إلى برج عال تلمع منه منارتان. ويأخذهما المعداوى فليجياس عبر البحيرة إلى مدخل ديس مدينة الشيطان التى يحرس بواباتها جمع من الشياطين. ويبعثر ملاك - يمر عبر البحيرة دون أن تبتل قدماه - هذه الهولات عن طريق المسافرين.

وإذ يغادران المدينة، من طريق هوة من الصخور المكسورة، يصلان إلى نهر من الدم يقف فيه الطغاة، بينما فرق من القناطير - يقودها خيرون - تركض على الضفة، وتفوق إلى الخطاة سهامها. وبعد ذلك يلتقون بالمنتحرين الذين تجمدت أرواحهم على شكل أشجار. ووراء الغابة، ينبسط سهل عار من الرمال النارية، حيث يقف مرتكبو العنف تحت وابل أبدى بطئ من الشعلات.

وإذ يمضى الشاعران عبر ضفة نهر الدم، يصلان إلى المكان الذى ينصب فيه شلال فى الخليج. وهنا يلقى فرجيل بحزام دانتى فى الماء وسرعان ما يسبح الوحش جيريون نحوهما. فيمتطيانه ويحملان إلى الدائرة الثامنة، حيث الغواة والمتملقون والأنبياء الكذبة يمرون بعقوباتهم الشريرة المتنوعة، ويصلان إلى الدائرة التاسعة من منطقة المنافقين واللصوص ومشيرى السوء ودعاة الانقسام، وأحدهم - وقد ثار على هنرى الثامن ملك انجلترا - يمسك رأسه المقطوعة، من الشعر كى يتحدث إلى دانتى.

وهنا يصل آذانهما صوت بوق عظيم كالرعد، ويريان ثلاثة عمالقة يقفون على حافة أدنى حفر الجحيم. ويضعهما أحدهم - وهو أنتيوس - على قاع الحفرة، وهى بحر من الثلج الأبدى، تلوح فيه أشكال المعذبين.

ومن هنا يصلان إلى أعماق الجحيم ذاتها، حيث الجوديكا مكان الخونة. وفى قلب مركزه يقف الشيطان كبير الخونة، وهو يمضغ ثلاثة خطاة بين فكيه الكبيرين، ويرسل من جناحيه الواسعين - كجناحى خفاش - هبة ثلجية تجمد البصر.

وإذ يمر الشاعران بالشيطان، يمضيان عبر طريق طويل منحدر:

إلى أن رأينا - على امتداد البصر - أضواء السماء الجميلة

تهبط عبر فتحة دائرية فى الكهف:

وإذ خرجنا من هناك، رأينا النجوم مرة أخرى.

وأخيراً يخرجان قرب تل المطهر. وعلى خلاف غيره من كتاب العصور الوسطى، يضع دانتى المطهر فى الهواء الطلق. وحول جوانب جبله المنحدرة، تجرى سبع دوائر، يقابل كل منها إحدى الخطايا السبع المهلكة. وفى الشرفات الدنيا، يكفر عن خطايا الروح. وفى الرابعة عن الكسل، وهى خطيئة روحية وبدنية معاً، وفى الثلاث العليا عن خطايا الجسد.

وبعد مرورهما بهذه الشرفات، يدخلان الفردوس الأرضى حيث يرى دانتى الموكب الصوفى الذى يمثل مسيرة الكنيسة المظفرة، وفى نهاية هذا الموكب، تلوح بياتريش فى مركبة، محفوفة بمائة ملاك، يغنون وينثرون الأزهار. إنها متسربلة بألوان صوفية، حمراء وبيضاء وخضراء، ومتوجة بإكليل من أوراق الزيتون: رمز الحكمة والسلام. وعندما تظهر، يختفى فيرجيل ليعود إلى الليمبو، الذى أقبل منه لكى يقود رفيقه الشاعر عبر الجحيم والمطهر.

والقسم الثالث من "الكوميديا الإلهية": "الفردوس" هو فخرها الذى يتوجها. ففى صحبة بياتريش التي أصبحت مرشدته الآن، يمر دانتى عبر تسع سموات، هى بمثابة دوائر تدور حول أرضنا، إلى أن يصل السماء الأخيرة التى لا تتحرك: مثوى الله. إن السموات الثمانى الدنيا يمكن أن ترى من الأرض. وفوقها سماء البلور التى توجه حركاتها دورات كل السموات الأخرى يومياً. وهنا نجد بدايات الطبيعة، فمنها ينبعث الزمن والحركة وكل المؤثرات السماوية المحركة للعالم.

ومن فوقها، وتلك ذروة الرؤيا، بحر لا نهائى لا يتحرك من المحبة المقدسة، حيث يبارك الرب القديسين والملائكة فى رؤيا ماهيته.

وجه شراح دانتى القدماء كثيراً من الاهتمام إلى لاهوته وميتافيزيقاه واستخدامه للأمثولة الرمزية وما إلى ذلك. لم يكونوا ينظرون إليه على انه شاعر عظيم قدر ما كانوا ينظرون إليه على انه ساحر يستمدون النبوءات من منظوماته. فهذا يذهب إلى أن بياتريش تمثل الكنيسة، وذاك يقول إنها تشخيص للمحبة الإلهية. ولسنا نستطيع أن ننظر إليها على هذا النحو فى عصرنا الحديث هذا، ، ولكن هذا لا ينتقص من عظمتها الحقة.

والحق أن "الكوميديا الإلهية" جسر بين عصرين: إن تصورها لأساس الصلاح على انه الأخلاق أكثر منه الاعتقاد، كان سابقاً لأفكار المذهب الإنسانى الجديدة. وهى – فى المحل الأول – قصيدة كبيرة قوية، قصة أفراح وأسى أبدى، ليس لها نظير أو معادل فى الأدب العالمى.

جون درينكوتر

# عقل شكسبير

## تقديم

هذه مقالة عن وليم شكسبير من قلم جون درينكوتر (١٨٨٢-١٩٣٧) وهو شاعر وكاتب مسرحي وناقد وممثل انجليزى عرف بغزارة إنتاجه ومساهماته فى كتاب "الشعر الجورجى" (أى الشعر الانجليزى فى عصر الملك جورج الخامس) بأجزائه الخمسة. له مسرحيات تاريخية عن إبراهام لنكولن، وأولفر كرومويل، ومارى ستيوارت ملكة الاسكتلنديين، وكوميديا ناجحة "عصفور فى اليد". كما أخرج دراسات نقدية عن وليم موريس وسونبرن ولورد بيرون وصمويل ييبس (صاحب اليوميات المشهورة) وشكسبير. وله سيرة ذاتية لم تكتمل صدر منها جزءان هما "الميراث" (١٩٣١) و"الاكتشاف" (١٩٣٢).

## عقل شكسبير

الفلسفة، كما يقول القاموس، هى "علم الوجود من حيث هو وجود: ومعرفة علل وقوانين الظواهر كلها". وأنا أعتبر أن هذا يعنى أن الفلسفة معنية باستخراج المبادئ المجردة من أمثلة معينة. وأعترف بأن محاولاتى قراءة الفلاسفة لم تكن مجزية جداً، وذلك أساساً لأنى - فى أغلب الوقت - لم أتمكن من فهم ما كانوا يقولونه. ومن حسن الحظ، بالنسبة لحاجاتى الحالية، انى لا أجد مناسبة لتجاوز مدى معرفتى. إنى أعرف - على الأقل - ما تسن الفلسفة لنفسها، فى المحل الأول، أن تقوم به، وأعرف أنه ليس ما يسن الشاعر لنفسه، فى المحل الأول، أن يفعله. ولما لم يكن عقل الإنسان آلة وإنما كائناً عضوياً مرناً، فإن كل عقل - فيما أظن - خليق أن يكون جزءاً من كل شىء. ومن شأن الفيلسوف والشاعر - أن يجنح كل منهما من طريق المصادفة أو التخطيط - المرة تلو المرة - إلى منطقة الآخر. ولكن التفرقة - أساساً - واضحة بما فيه الكفاية.

إن هدف الشعر هو أن يرى - على أشد الأنحاء الممكنة حدة - تلك الأمثلة الخاصة التى تصوغ منها الفلسفة مبادئها وأن يضفى عليها أكثر الصور التى يمكنه

ابتداعها لفتاً للنظر. فهو ليس معنياً بعلل جميع الظواهر وقوانينها قدر ما هو معنى بالظواهر ذاتها. ويؤمن الشاعر بأن رؤية الشيء على نحو حي بمثابة فهم له وأنه فى صورة الشيء ذاته تتكشف العلل والقوانين التى تحكم طبيعته. إن تمثيل الشيء المرئى هو وظيفة فنه. وإنها لمهمة معقدة إلى غير حد. إنها من التعقيد إلى الحد الذى يجعل الشاعر يعمد إلى وسيلة شائعة هى أن يمثل الشيء المرئى من طريق وضع شيء غيره أمامنا.

وأنا أدرك أن الشعر يلوح، دائماً، متجهاً وراء هذه المهمة أو بعيداً عنها. إنه يرجم بالظن ويقطع بالرأى ويطمح ويشكو. ومع ذلك فإن الشرط المتحكم فى كينونته، والذى يجب أن يعود إليه دائماً فى خضوع، هو هذا الإدراك والتصوير للظواهر. ولا حاجة بنا إلى أن نضيف ان هذا ليس مقصوراً على الظواهر المادية، حيث أن الوقوع فى الحب، مثلاً، يمكن أن يكون الشيء المدرك والمصور.

وعلى ذلك فإن مقياس عقل الشاعر ليس استعداده للتجريد الفلسفى، وإنما قدرته على تلقى انطباعات حية من مجموعة عظيمة التنوع من الظواهر والانطباعات التى يعكف عليها فنه عند خلق شعره. ومن المحتمل أن عقل شكسبير كان، من هذه الزاوية، أغنى العقول التى عرفها العالم.

لم يكن هناك شيء يفلت من تلك النظرة المشتعلة، ذلك التأمل المنتبه. إن ملامح كل ظاهرة كان يلتقى بها، كانت تُسجل فى عقله بإخلاص لا نظير له. إن العادات والخلق والوجوه والأزياء والمناظر الطبيعية والانفعالات وتغيرات الفصول وشئون الدولة والأحداث المشهورة والتقارير المسموعة والسجلات الاخبارية المقروءة والمرور فى الشوارع والنجوم فى السماء والبؤس والأبهة والرذيلة والشرف والصحة والمرض والحيوية والضعف والروائح الكريهة والروائح العذبة، والمكر والشفقة والطيور والحيوانات والألعاب – وكل شكل ووضع وعنصر فى خبرته اليومية المتلهفة قد غدت صورة ثابتة ولامعة فى ذهنه لكى يستخدمها على نحو ما يتطلبه فنه. وهناك كانت تمر بتمحيص وتعديلات لا نهاية لها، يضيئ أحدها صاحبه، وتتشكل مادة الحياة ببطء وبخصوبة غير مسبوقة – مع ذلك – نحو أغراض الفن المنظمة تنظيماً صارماً. وشكسبير – فى هذا الصدد – قد فعل ما يفعله سائر الشعراء، ولكنه فاقهم جميعاً فى الوفرة والدقة اللذين سجل بهما صوره.

ج.ب. هاريسون

# أسطورة شكسبير

## تقديم

هذا هو الفصل الأول من كتاب "التعريف بشكسبير". وهو - كما يتضح من عنوانه - مدخل لدراسة شكسبير يراد منه تبصير جمهرة القراء بأهم الحقائق المتصلة به. والكتاب من تأليف الدكتور ج.ب. هاريسون المعروف بتخصصه فى دراسة الدراما الإليزابيثية. وقد ولد المؤلف عام ١٨٩٤ والتحق بالجيش الانجليزى فى الفترة الممتدة من ١٩١٤ إلى ١٩١٩ حيث اشتغل فى الهند وبلاد ما بين النهرين. وفى عام ١٩١٩ عاد إلى كامبردج حيث درس الأدب الانجليزى واشتغل أستاذاً فى جامعة لندن. حتى إذا نشبت الحرب العالمية الثانية عاد إلى الجيش واشتغل فى المخابرات. وفى عام ١٩٤٣ ترك الجيش ليشغل منصب رئيس قسم اللغة الانجليزية وآدابها فى جامعة الملكة بكندا. وفى ١٩٤٤ صار أستاذاً للأدب الانجليزى بجامعة متشجان. ومن أهم كتبه "يوميات إليزابيثية وجيمسية" حيث يتعقب - فى خمسة مجلدات - أهم الأحداث التى أثرت فى شكسبير ومعاصريه. ومن مؤلفاته الأخرى: "شكسبير أثناء العمل"، "مآسى شكسبير"، "حياة ووفاة روبرت دفارو"، "مسرحيات وممثلون من العصر الإليزابيثى". والأستاذ هاريسون - إلى جانب ذلك - هو المشرف على إصدار مسرحيات شكسبير فى سلسلة (بنجوين).

صدر كتاب "التعريف بشكسبير" لأول مرة عام ١٩٣٩ وأعيد طبعه فى عامى ١٩٤١، ١٩٤٨ ثم صدرت منه طبعة منقحة عام ١٩٥٤ وأعيد طبعها فى ١٩٥٧، ١٩٥٩، ١٩٦٢، ١٩٦٣ ويتألف الكتاب من تصدير، فثمانية فصول هى: "أسطورة شكسبير"، "المواد الموجودة لدينا عن حياة شكسبير"، "تناول المحدثين لشكسبير"، "فرقة شكسبير"، "المسرح الإليزابيثى"، "الأعمال الشكسبيرية"، "تطوير أسلوب شكسبير"، "تحرير أعمال شكسبير"، فببليوجرافيا مختارة.

## أسطورة شكسبير

ليس فى العالم الناطق بالانجليزية بيت مؤثث على الوجه الأكمل إلا ويحوى نسخة من الكتاب المقدس وأخرى من "أعمال وليم شكسبير". وعلى الرغم من أن الظن

لا يتجه دائماً إلى وجوب قراءة هذين الكتابين فى سنوات النضج فإن وجودهما أمر ضرورى باعتبارهما رمزاً لثقافة الإنجليز ودينهم.

إن شكسبير لم يكن يعد دائماً شخصية رمزية كما هو الآن. فقد كان ممثلاً وكاتباً مسرحياً فى وقت لم يكن الممثلون فيه - ولا كان المسرح - يحظون بالاحترام أو يتمتعون بأى أهمية. ولم تظهر الفكرة القائلة بأن عبقريته هى أسمى عبقريات الجنس الانجليزى إلا بعد وفاته بأكثر من قرن. على أن الرأى قد استقر استقراراً وطيداً منذ ذلك الحين على أنه لا يمكن لطالب من الطلاب أن يتجنب الدراسة المتصلة لمسرحية واحدة من مسرحياته على الأقل.

على أن أول إشارة عامة إلى شكسبير كانت معادية قاسية. ففى خريف ١٥٩٢ كان روبرت جرين - أكثر كتاب جيله شعبية - يرقد معدماً يستوفى أنفاسه. وكان جرين من رجال جامعة كامبردج وقد كتب عدة مسرحيات ناجحة واغتنى الممثلون ببنات أفكاره بينما ظل هو مهجوراً وحيداً. وقد كتب رسالة إلى ثلاثة من أصدقائه ممن ساهموا بدورهم فى تكوين ثروة الممثلين يحذرهم من أن يصيبهم ما أصاب حظه من عثار: "أليس من الغريب أننى أنا الذى كنت قبلة أنظارهم جميعاً، وأليس من الغريب بالمثل أنكم أنتم الذين كنتم قبلة أنظارهم جميعاً، ستجدون أنفسكم (لو انكم كنتم فى حالتى الراهنة) مهجورين منهم جميعاً؟". لقد وقع ظلم عظيم. ويمضى جرين قائلاً: "أجل لا تثقوا بهم. فهناك غراب محدث يتجمل بريشنا ويظن أنه بمثل قوله "قلب نمر ملفوف فى ثياب ممثل" قادر على أن يفخر بشعره المرسل كما يفخر أحسنكم وغروره يزين له انه الوحيد الذى يهز المناظر هزاً فى هذا البلد".

ولم يكن شكسبير فى هذا الوقت إلا ناشئاً. وكانت مسرحياته عن "هنرى السادس"، لا سيما أولاها، وقد أخرجت لأول مرة فى مارس ١٥٩٢، قد لقيت نجاحاً مذكوراً وإن لم يكن قد كتب بعد شيئاً عن مسرحياته التى أذاعت شهرته.

وبعد ذلك بست سنوات أى فى ١٥٩٨ أخرج دارس شاب يدعى فرانسيس ميرز كتاباً عنوانه **Palladis Tamia** وهو مجلد أنيق يتألف مما سماه "متشابهات". كان ديواناً يحوى نماذج من أفتن الكتابات التى انتقاها من أكثر من مائة وخمسين كاتباً وأضاف إليها فصلاً عنوانه "حديث مقارن عن شعرائنا الإنجليز والشعراء الإغريق واللاتين والإيطاليين". وكان يسيراً على شكسبير أن يكون الأثير لديه بين الكتاب الإنجليز، وقد أثنى عليه باعتباره واحداً من ثمانية "اغتنى بهم اللسان الانجليزى غنى كبيراً واكتسب

بهم زينات نادرة وثياباً براقة اكتساباً بديعاً". كما أثنى عليه باعتباره واحداً من خمسة امتازوا فى الشعر الغنائى وواحداً من ثلاثة عشر كاتباً هم "خير كتاب المأساة عندنا". والأكثر من ذلك هو أن ميرز اختاره كى يخصه بالذكر على خلاف الآخرين:

"وكما أن روح إيفوريوس كان يظن بها الحلول فى فيثاغورس كذلك فإن روح أوفيد العذبة الذكية تحل فى لسان شكسبير العذب المسكر. انظر إلى "فينوس وأدونيس" و"لوكريس" وسوناتاته المسكرة التى يتداولها خاصة أصدقائه.

"وكما أن بلاوتوس وسنيكا يعدان خير كتاب الملهاة والمأساة بين اللاتين فإن شكسبير بين الإنجليز هو الأكثر امتيازاً فى كلا النوعين على المسرح. انظر من ملاهيه "سيدان من فيرونا" و"الأخطاء" و"خاب سعى العشاق" و"نجح سعى العشاق" و"حلم ليلة صيف" و"تاجر البندقية" وانظر مآسيه "رتشارد الثانى" و"رتشارد الثالث" و"هنرى الرابع" و"الملك جون" و"تيتوس أندرونيكوس" و"روميو وجوليت".

وكما قال ابيوس ستولو إن الربات كن بحيث يتحدثن بلسان بلاوتوس لو انهم كن يتكلمن اللاتينية فإنى أقول إن الربات كن بحيث يقلن عبارات شكسبير الفاتنة لو انهن كن يتكلمن الانجليزية".

وبعد ذلك بأربعة عشر عاماً كان شكسبير قد أصبح ينتمى إلى جيل الكتاب المسرحيين الأقدم عهداً وفقد جزءاً من شعبيته. فعندما نشر جون وبستر مسرحية "الشيطانة البيضاء" ١٦١٢ أثنى على ذلك الأسلوب الملآن العالى لأستاذنا تشابمان وتلك الأعمال المحكمة الصنع الفاهمة لأستاذنا بن جونسون وتواليف أستاذينا الجديرين بالامتياز بومونت وفلتشر اللذين لا يقلان عمن ذكرتهم وأخيراً (ولسنا نخطئ بوضعهم فى نهاية القائمة) المجهود السديد الوفير لمستر شكسبير ومستر ديكر ومستر هيوود".

وفى ١٦٢٣ (أى بعد وفاة شكسبير بسبعة أعوام) ظهر أول الصحائف أو أول مجموعة من مسرحياته فى مجلد واحد. وقد صدر بتحيات شعرية منوعة تحوى قصيدة رسمية فى ذكراه بقلم بن جونسون وتعد أسمى تلك التحيات وأفخرها. على أن بن جونسون فى أحاديثه الخاصة كان أكثر نقداً لشكسبير. ففى كتابه "الاكتشافات" - وهو مجموعة ملاحظات ومذكرات - وقد نشر عام ١٦٤١، بعد وفاته، نجده يسجل ما يلى:

"أذكر أن الممثلين كانوا يقولون على سبيل تكريم شكسبير إنه فى كتاباته (أو أى شيء يكتبه) لم يشطب سطراً واحداً. وكنت أجيبهم بأنه كان من الأفضل لو شطب ألف

سطر. وكانوا يظنون قولي هذا صادراً عن حقد. ولم أخبر الأجيال الخالفة بذلك إلا لجهل من يختارون مثل تلك المناسبة كي يثنوا على صديقهم بما هو أكبر عيوبه وإلا لأبرر إخلاصي له فقد أحببت الرجل وإني أجل ذكراه (إلى حد العبادة من هذه الناحية) كأي شخص آخر. لقد كان وبالتأكيد أميناً حر الطبيعة طليقها وكان خياله ممتازاً وأفكاره جريئة وتعبيراته رقيقة: وفي كل وقت تفيض في يسر حتى ليلزم أحياناً أن يوقفه أحد. **Sufflaminatus erat** كما قال أوغسطوس لهاتريوس. وكان ذكاؤه طوع إرادته فليت قياده كان كذلك. وكثيراً ما كان يقع في هذه الأشياء فيثير الضحك كذلك الذي قاله على لسان قيصر حين قال له شخص آخر: "أي قيصر إنك لتخطئ في حقي" فأجاب: "إن قيصر لم يخطئ في حق أحد قط إلا إذا كان هناك ما يبرر ذلك" وما إلى ذلك مما كان مضحكاً. غير انه افتدى رذائله بفضائله وكان فيه من الصفات الجديرة بالمديح أكثر مما فيه من الصفات التي تستلزم الصفح عنه".

وفي ١٦٦٨ نشر دريدن مقاله النقدي الشهير "مقالة عن الشعر المسرحي" وكان قد مضى حينذاك على وفاة شكسبير اثنان وخمسون عاماً وظهرت خلال تلك الفترة طبعة ثانية وثالثة من صحائفه. وعلى هذا فقد كان شكسبير قريباً من عصر دريدن قرب تنيسون من عصرنا هذا. ولم يكن شكسبير قد أصبح بعد "كلاسياً" ذا صفة باقية استقرت بشكل نهائي ولا هو كان وقتها كاتباً حديثاً. وتقدير دريدن له كما عبر عنه في الحوار يتمثل فيما يلي:

"فإذا بدأنا إذن بشكسبير وجدناه من بين المحدثين جميعاً وربما بين قدامى الشعراء أيضاً الرجل الذي أوتي أرحب الأرواح وأكثرها شمولاً. لقد ظلت صور الطبيعة كلها ماثلة في مخيلته وكان يرسمها بنجاح لا تعمل فيه. وهو حين يصف أي شيء فإنك لا ترى الشيء فحسب وإنما تحس به أيضاً. والذين يصفونه بنقص التعليم إنما يزكونه أكبر تزكية ممكنة فهو لم يكن بحاجة إلى عدسات الكتب كيما يقرأ الطبيعة. لقد كان ينظر إلى الداخل ويجدها كامنة هنالك. ولست أستطيع أن أزعم أنه يحافظ على مستواه في كل كتاباته ولو انه كان كذلك لآذيته بمقارنته بأعظم البشر. إنه، في كثير من الأحيان، سطحي تافه ينحدر بلماحيته الملهوية إلى التوريات وينتفخ جده حتى ليغدو عبارات طنانة. ولكنه عظيم دائماً متى عنت له مناسبة عظيمة. ولا يستطيع أحد بأن يقول إنه عندما كان عقله يجد الموضوع الذي يلائمه لم يكن يرتفع عالياً عن مستوى سائر الشعراء.

**عظيم كما أن أشجار السرو أعظم**
**من الشجيرات الصغيرة**

وقد كان مستر هيلز من إيتون يضع هذه الحقيقة فى اعتباره حين قال إنه لا يوجد موضوع كتب فيه شاعر من الشعراء إلا وقد عبر عنه شكسبير بطريقة أفضل. ومهما يجمع الرأى الآن على تقديم غيره عليه فإن العصر الذى عاش فيه، وكان فلتشر وبن جونسون من بين معاصريه، لم يضعهما قط على مستوى واحد معه. وعندما كانت سمعة بن فى أوج ازدهارها فى بلاط الملك السابق كان سير جون سكلنج ومعه أكبر جزء من شعراء البلاط يرون أن شكسبير أفضل من بن بكثير".

وبعد ذلك بإحدى وأربعين سنة، أى عام ١٧٠٩، استقرت مكانة شكسبير فى نهاية الأمر ككاتب كلاسي وذلك عندما أخرج نيكولاس رو وهو من كتاب المسرحية فى عهد رجوع الملكية أول مجموعة محررة من مسرحيات شكسبير. وكان العهد قد قدم الآن بشكسبير إلى الحد الذى يحتاج معه الجمهور إلى بعض المعلومات عنه وارتقى ذوق قراء المسرحيات كثيراً حتى لم تعد طرق الطباعة الأولى البسيطة ملائمة. وقد أضاف رو إلى طبعته مقدمة قصيرة ترجم فيها لشكسبير وضمنها بعض التزكيات للأجزاء التى أعجبته أكثر من غيرها. وقد راجع النص إلى حد كبير وأضاف أسماء الأماكن إلى المشاهد فضلاً عن التوجيهات المسرحية الجديدة. ويعد رو مسئولاً إلى حد كبير عن الشكل الذى تطبع به مسرحيات شكسبير عادة.

وبعد رو تتابعت طبعات كاملة من مسرحيات شكسبير فى تلاحق سريع وأشهرها هى تلك التى أصدرها ألكسندر بوب ما بين ١٧٢٣ و١٧٢٥ وثيوبالد ١٧٣٣ وهامر ١٧٤٣-١٧٤٤ والدكتور جونسون ١٧٦٥ وإدموند مالون , ١٧٩٠ وفى الفترة الواقعة ما بين ١٧٠٩ و١٧٩٩ ظهر ما لا يقل عن ستين طبعة من مسرحياته من كل نوع بما فى ذلك إعادة الطبع. وأثناء ذلك القرن انتشرت شهرة شكسبير انتشاراً سريعاً. فبوب - رغم ما كان من قسوته على انحرافات شكسبير "فى رأيه" - أثنى عليه ثناء مفرطاً:

"إذا كان هناك كاتب يستحق أن يوصف بالأصالة فهو شكسبير. إن هومر نفسه لم يكن يستمد فنه من ينابيع الطبيعة بهذه التلقائية فقد كان يمر خلال المصافى والقنوات المصرية ولم يكن يأتيه خالياً من بعض أصباغ الثقافة أو بعض أشكال النماذج السابقة عليه. أما شعر شكسبير فوحى على وجه اليقين. إنه ليس محاكياً قدر ما هو أداة للطبيعة. وليس من اليسير القول بأنه يستمد ما يقوله من الطبيعة بقدر ما يمكن القول بأن الطبيعة هى التى تتكلم من خلاله. إن شخوصه قريبة من الطبيعة ذاتها حتى اننا لنسئ إليها لو سميناها نسخاً من الطبيعة أو أى اسم آخر بعيد عن الحقيقة.

أما شخوص من عداه من الشعراء فهى تحمل شبهاً دائماً يثبت أنهم يتلقونها عن بعضهم وأنهم لم يكونوا سوى مخرجين لعدة نسخ من صورة واحدة. إن صورهم كلها - كقوس قزح الوهمى - ليست إلا انعكاساً لانعكاس. أما شكسبير فكل شخصية مفردة عنده قائمة برأسها كما فى الحياة نفسها. إنه لمن المستحيل أن يتطابق عنده اثنان. وأى شخصيتين من شخصياته تظهرهما علاقاتهما أو قرابتهما من أى ناحية فى صورة التوأمين لن يلبثا عند المقارنة أن يتمايزا إلى حد كبير. وينبغى أن نضيف إلى حياة شخوصه وتنوعها حفاظه المدهش عليها وهو الذى يسرى فى مسرحياته كلها حتى لاؤمن بأنه لو حدث وطبعت كل أحاديث شخصياته دون ذكر أسماء قائليها لاستطاع المرء فى ثقة أن ينسب كل حديث إلى قائله.

أما سيطرته على عواطفنا فهى ما لم يبزه فيه أحد أو يكشف عنه بمثل هذا العدد المختلف من الأمثلة. على أننا لا نرى فى كل مسرحياته أى تعمل أو مجهودات يراد بها إبراز ذلك أو إعداد يؤدى بحدسنا إلى الأثر المطلوب أو إدراك له يفضى إليه: لكن القلب يتضخم والدموع تنبثق عند المواضع المناسبة تماماً. إننا ندهش ونبكى لحظتها ولكننا حين نعمل الفكر نجد أنفسنا محقين فى عواطفنا وأننا كنا خليقين بأن ندهش لو لم نبك عند تلك اللحظة بالضبط".

وفى ١٧٦٥ كتب الدكتور جونسون مقدمته الشهيرة لأعمال شكسبير. ولم يكن جونسون مسرفاً قط فى مديحه بل كان ينقد فى حرية. وكان شكسبير قد غدا آنذاك كلاسياً بلا جدال أو كما يقول جونسون بأسلوبه الجهير:

"إن الشاعر الذى أخذت على عاتقى مراجعة أعماله قد بدأ الآن يكتسب مقام القدماء وصار امتياز الشهرة الراسخة والتوقير المكتسب بطول المدة حقاً من حقوقه. لقد عاش طويلاً بعد عصره وذلك معيار القيمة الأدبية عادة. وأى مزايا قد يكون ظفر بها نتيجة للإشارات الشخصية أو العادات المحلية أو الآراء الوقتية قد ضاعت منذ سنين طويلة كما أن كل موضوع للمرح أو باعث على الأسف أمدته بها أنماط الحياة المتكلفة لا يثمران الآن غير إخفاء المشاهد التى كانتا تضيئانها أيضاً. لقد زالت آثار الحظوة والمنافسة الآن وماتت مأثورات صداقاته وعداواته ولم تعد أعماله تعضد رأياً بالحجج وتزود أى زمرة بعبارات القدح. إنها لا تهدهد غروراً ولا ترضى خبيثاً ولكنها ما زالت تقرأ لا لسبب غير الرغبة فى الاستمتاع وبالتالى فهى لا تمدح إلا إذا انبعثت المتعة منها. وعلى الرغم من انها لا تلقى عوناً من نفع أو عاطفة فإنها قد مرت بتغيرات فى الذوق وتغيرات فى الأخلاق وتلقت - أثناء انتقالها من جيل إلى جيل - ألواناً جديدة من التكريم مع كل انتقال.

غير أنه لما كان الحكم الإنسانى - رغم اقترابه تدريجياً من مراتب اليقين - غير معصوم أبداً، ولما كان الاستحسان، رغم استمراره طويلاً، قد يكون ناجماً عن التحيز أو مسايرة ما هو شائع فإنه لمن الملائم أن نبحث أى صفات الامتياز الفريدة قد جعل شكسبير يفوز برضاء أبناء وطنه ويحتفظ بهذا الرضا.

ليس هناك ما يسر أناساً كثيرين ويسر طويلاً غير ألوان التمثيل الدقيقة للطبيعة العامة. فالأخلاق الخاصة يمكن أن يعرفها قليلون وبالتالى لا يمكن لغير قليلين أن يحكموا على مدى الدقة فى محاكاتها. وألوان الربط - التى يعوزها الاتساق - بين الاختراعات الوهمية قد تكون متعة بعض الوقت نتيجة لتلك الجدة التى بها يرسلنا امتلاء الحياة المألوف ساعين وراءها. غير أن مباهج العجب المفاجئ سرعان ما تزول ولا يمكن للذهن أن يستقر إلا على ثبات الحقيقة.

وشكسبير يعلو عمن عداه من الكتاب أو الكتاب المحدثين على الأقل بأنه شاعر الطبيعة. إنه الشاعر الذى يرفع أمام قرائه مرآة أمينة للأخلاق والحياة. وشخوصه لا تشكلها عادات بقاع معينة لا يمارسها بقية العالم أو مصادفات أنماط عابرة أو آراء وقتية. وإنما هى نتاج الإنسانية العامة وهى ما سيمدنا العالم به على الدوام وما ستجده الملاحظة على الدوام. إن شخوصه تتصرف وتتحدث متأثرة بتلك العواطف والمبادئ العامة التى تحرك كل ذهن والتى بها يستمر نظام الحياة كله فى حركته. إن الشخصية فى كتابات من عداه من الشعراء فردية غالباً ولكنها عند شكسبير نوعية عادة".

وبمجىء عام ١٧٩٠ كان النقاد المثقفون - الحكماء منهم والمتحذلقون - قد قالوا كل ما يمكن أن يقال عن شكسبير وجاء الدور على علماء الآثار وكان أهمهم جورج ستفنز وإدموند مالون. أدرك ستفنز فى وقت مبكر كعام ١٧٦٦ أن نص شكسبير قد خسر - مثلما ربح - من جراء حماس محرريه للإصلاح. وعلى ذلك فقد أعاد طبع عشرين مسرحية من الصحائف الأصلية. أما مالون الذى توكد لديه أن تقاليد المسرح قد تغيرت تغيراً كبيراً خلال قرنين فقد كتب سجلاً تاريخياً للمسرح الانجليزى لم يخلفه سجل آخر طوال قرن من الزمن تقريباً.

ومع دورة القرن وتلك الثورة فى الاهتمامات التى تسمى - دون أن يبعث ذلك على السعادة دائماً - بالثورة الرومانسية، تغيرت نغمة نقد شكسبير فلم يعد شكسبير هو ذلك الكاتب المسرحى الانجليزى العظيم ولم يعد عبقرية لها أخطاؤها وإنما صار

شخصية شبه إلهية. ويعد صامويل تايلور كولردج المسئول الرئيس عن هذا المفهوم. لقد أعلن في إحدى محاضراته ما يلي:

"من المؤكد أن النقد الوحيد المثمر في حالة شكسبير هو النقد التوقيري. فالانجليزي الذي يمكنه أن يتفوه باسم وليم شكسبير دون احترام أو باحترام متكبر متكلف إنما يقف مجرداً من مؤهلات وظيفته كناقد. إنه يفتقر إلى حاسة واحدة على الأقل من حواسه وهي الحواس التي يتعين عليه أن يستخدم لغتها. ولسوف يتحدث في أحسن الأحوال ولكن كرجل أعمى بينما خلق النور والظل المتناسق بأكمله وبكل مراوحته الحاذقة بين الألوان المتكاثفة والذائبة ينهض في صمت أمام نظام أبولو القائم. ومهما تبد قدرتي لمن تابعوني فإني لأفخر بأني كنت أول من أعلن على الملأ - حتى آخر الشوط - أن عدم الاتساق والشطحات المفترضة في شكسبير لا تعدو أن تكون أحلام الحذلقة التي استجوبت العقاب لأنه لم يؤت أبعاد البجعة. وفي كل برامج المحاضرات المتتابعة التي ألقيتها منذ محاولتي الأولى في المعهد الملكي كان هدفي وما زال هو أن أثبت أن أحكام شكسبير إنما تتناسب مع عبقريته. لا بل ان عبقريته تكشف عن نفسها في أحكامه وفي أكثر أشكالها سمواً. وإني لأعود بمزيد من السرور إلى هذا الموضوع مؤمناً إيماناً واضحاً بأن الحكم الصائب والوعي الواضح بمبررات حكمنا فيما يخص أعمال شكسبير إنما يتضمنان القدرة على الحكم الصائب على كل أعمال الخيال الأخرى ووسائل ذلك، لا أستثني من قولي غير العلم المجرد وحده".

وبعد كولردج بقرن جرى العرف بين المتحدثين عن شكسبير إلى الجماهير على اتخاذ نغمة الصوت الداعي إلى السكون واستخدام العبارات السامية التي تلائم المناسبات الدينية.

لم يكن شكسبير عند كولردج كاتباً مسرحياً قدر ما كان فيضاً من الألوهية. ولم يضف شيء كثير إلى المعلومات الموجودة لدينا عن حياة شكسبير منذ عصر رو كما ان النقاد ذوي الميول الرومانسية قد خلقوا صورة خاصة بهم لشكسبير كما يتخيلونه. فكارلايل في بحثه عن الأبطال يرى في شكسبير الفلاح الذي غدا نبياً:

"إن أي إنسان ينظر إلى هذا الشكسبير نظرة ذكية خليق بأن يدرك أنه هو أيضاً كان نبياً بطريقته الخاصة، وأن بصيرته كانت أشبه ببصيرة الأنبياء، رغم أنه وجهها وجهة أخرى. ولقد كانت الطبيعة أيضاً تبدو لهذا الرجل شيئاً مقدساً لا ينطق عميقاً كالجحيم وعالياً كالسماء: "نحن من مادة أشبه بتلك التي تصنع الأحلام منها". إن تلك الكتابة في مقبرة وستمنستر، وهي التي لا يفهمها غير قليلين من قرائها، إنما توافر لها عمق العراف.

حسناً: هذا هو فلاحنا الفقير الآتى من ورويكشير الذى ارتفع إلى مكانة مدير مسرح حتى يعيش دون أن يتسول وهو الذى ألقى عليه إيرل ساوثمبتون بعض النظرات الرحيمة والذى كان السير توماس لوسى - وله ألف شكر - يستعد لإرساله إلى آلة التعذيب! إننا لم نعده إلهاً كأودين أثناء إقامته بيننا، وهناك الكثير الذى يقال فى هذا الصدد ولكنى سأقول وأكرر: إنه على الرغم من الحالة المحزنة التى ترقد البطولة فيها فى يومنا هذا فإن ما أصبحه هذا الشكسبير بين ظهرانينا لجدير بالتأمل. أى إنجليزى أخرجناه فى وطننا هذا بل أى مليون إنجليزى لسنا على استعداد للتخلى عنهم فى سبيل فلاح ستراتفورد؟ ألا إنه لا توجد فرقة من أعلى الكبراء إلا ونحن على استعداد لأن نبيعها فى سبيله. إنه أعظم شىء حققناه حتى الآن. أما عن كرامتنا بين الأمم الأجنبية باعتباره زينة وطننا الانجليزى فأى شىء لسنا على استعداد للتخلى عنه على ألا نتخلى عن شكسبير؟ الآن تفكروا. ماذا لو اننا سئلنا:

أتتخلون عن إمبراطوريتكم فى الهند أم عن شكسبير أيها الإنجليز؟ أتؤثرون ألا يكون لكم إمبراطورية فى الهند أم تؤثرون ألا يكون لكم شكسبير؟ الحق انه لسؤال خطير. لكن ألسنا من جانبنا مضطرين إلى أن نجيب: سواء كانت لدينا إمبراطورية فى الهند أم لم تكن فنحن لا غنى لنا عن شكسبير. إن إمبراطوريتنا فى الهند ستضيع على أية حال يوماً ما ولكن هذا الشكسبير لا يضيع. إنه باق معنا إلى الأبد. نحن لا غنى لنا عن شكسبيرنا".

كتب هذا الكلام عام ١٨٤٠, وفى ١٨٧٥ تضاءلت قامة الشخصية العظيمة بعض الشىء. لقد ظل رومانسياً ولكنه غدا على الأقل بشراً. وانشغل الدارسون بمسرحيات شكسبير واستقر فيهم الرأى على ترتيب كتابتها استقراراً دقيقاً. وفى كتاب "شكسبير: عقله وفنه" نشر إدموند داودن الفكرة القائلة بأن مسرحيات شكسبير تكشف عن تطور شخصيته وتعكس حياته العاطفية الخاصة.

ولما انتهى ذلك القرن كانت قد جمعت مواد جديدة يراد بها إعادة بناء حياة شكسبير وحشدت هذه المعلومات فى كتاب "حياة وليم شكسبير" لسيدنى لى. وظلت هذه الترجمة له تعد الترجمة الرسمية سنوات عديدة. ولم يكن لى يعتنق أفكاراً رومانسية: فقد رفض أن يصدق أن شخصية شكسبير يمكن استخراجها من أعماله وهكذا عاد إلى حقائق سيرته الخارجية وانتهى إلى أن شكسبير كان نموذجاً رائعاً للصبى النشيط الذى ارتقى:

"إنه شاب ريفى تدهورت ثروة والديه المادية بانتظام فى فجر رجولته وتزوج دون تبصر - وهو ما زال صبياً - كما يفعل الصبية أحياناً - امرأة تكبره بثمانية أعوام.

ثم ترك أسرته فى الريف ليكون نفسه مستقبلاً فى لندن واستهواه المسرح فتاق إلى أن يغدو ممثلاً ويكتب مسرحيات . . وبعد فترة قصيرة من ذهابه إلى لندن كفلت له انتصاراته ككاتب مسرحى مكاناً وطيداً فى الدوائر المسرحية ولكنه لم يشتهر قط باعتباره ممثلاً. وإن شواهد تقدمه فى مهنته لتوضح أنه كان فريداً فى نشاطه فريداً فى اتزانه وفير الحظ من حسن الإدراك فى الحياة العملية مما مكنه من أن يربح دخلاً معقولاً ويحافظ عليه. كانت مكافآته المالية مكينة وقد أحسن تدبير أرباحه من المال واشترى بيوتاً وأراضى فى موطنه الأصلى وعاد إليه – وما زال فى منتصف العمر – ينشد فيه متعة الاعتكاف الهادئ".

ظهر كتاب "حياة شكسبير" للى أول مرة عام ١٨٩٨, وقد أعيد طبعه كثيراً وزيد حتى أصبح سفراً جليلاً مهيباً ولكن القارئ النقادة حين تعمق فى دراسته وجد أن كثيراً من أقواله لم يكن تقريراً لحقائق أقيم عليها البرهان وإنما كان من قبيل الرجم بالظنون. وبعد فترة قصيرة قامت حركة شك حادة فيما يتصدر الأقوال الموثوق بها صفحة بعد صفحة من أمثال هذه العبارات: "لا مجال للشك فى أن . . . . " "يمكن القول بأن" ومن ثم حدث رد فعل تجاه كل التراجم لحياة شكسبير وساد الشعور بأن أحداً فى نهاية الأمر لم يكن يعرف أى شىء حقيقى عنه.

وفى عام ١٩٣٠ خلف "حياة شكسبير" للى كتاب من جزءين هو: "وليم شكسبير – دراسة للحقائق والمشاكل" للسير إدموند تشيمبرز. ولم يكن هذا الكتاب ترجمة له قدر ما كان مجموعة صرحية تحوى كل الوثائق والحقائق والأساطير المتعلقة بشكسبير. وقد أردفه بكتاب "المسرح الإليزابيثى" فى أربعة أجزاء فقدم هذان الكتابان للدارسين مجموعة من المراجع لا تقدر بثمن.

## ج.ب. هاريسون

# "مكبث"

### تقديم

"مآسى شكسبير" كتاب من تأليف الدارس والناقد البريطانى المعاصر ج.ب. هاريسون، صدر عن دار "راوتلدج أند كيجان بول" للنشر بلندن عام ١٩٦٧, ويتكون الكتاب من تصدير، فاثنى عشر فصلاً هى: "المأساة الشكسبيرية"، "تيتوس أندرونيكوس"، "روميو وجوليت"، "يوليوس قيصر"، "هملت"، "ترويلوس وكريسيدا"، "عطيل"، "الملك لير"، "مكبث"، "أنتونى وكليوباترا"، "كوريولانوس"، "تيمون الأثينى"، فخاتمة فكشاف.

وفى هذا الكتاب يبتعد الأستاذ هاريسون عن الموقف الذى اتخذه من قبله الأستاذ أندرو سيسيل برادلى، مؤلف كتاب "التراجيديا الشكسبيرية" (١٩٠٤) المشهور أو كما يقول هاريسون: "إن قلة من النقاد المحدثين هى التى تشاطر برادلى رؤياه. فقد كان فيلسوفاً وأخلاقياً وكان ينظر إلى مآسى شكسبير على أنها أكمل تمثيل لنظرة إلى الحياة، وشرح أو على الأقل لمحة من مشكلة الخير والشر الكبرى". أما هاريسون فيكتب عن هذه المأساة بموضوعية الواقف عن مبعدة، ولا يتتبع الحركات المفصلة للشخصيات وكأنها أناس أحياء، كما كان يفعل برادلى وإنما يدرك أنها شخصيات فى مسرحيات يراد تقديمها على خشبة المسرح، كما يؤمن بأن موهبة شكسبير الواضحة التى تميزه عن سائر معاصريه هى تعاطفه مع مسرات أبطاله وأحزانهم، شفقتهم أو رعبهم، صوابهم وخطأهم، سواء بسواء.

فيما يلى أقدم فصلين من فصول هاريسون فى هذا الكتاب: وهما فصله عن مسرحية "مكبث" وفصله عن مسرحية "أنطونى وكليوباترا".

### "مكبث"

نالت مسرحية (مكبث) ثناء مفرطاً على أنها أضعف مآسى شكسبير العظيمة وهى زاخرة بالعيوب حتى ليعسر على المرء أن يصدق أن شخصاً واحداً كتبها. ومن

المؤكد أن أغلب المحررين يجمعون على الأقل على أن هذه المسرحية قد روجعت بعد عصر شكسبير. وتشيمبرز نفسه يسلم بأن النص قد اختصر وانه "من المحتمل أيضاً أن يكون قد أقحم عليه بعض الأشياء "فالخطب الجوفاء للقائد النازف دماً (الفصل الأول - المنظر الثانى) وتبادل الأغانى بين هيكات والساحرات والأغنية والرقصة فى بداية الفصل الرابع - المنظر الأول كلها لا تمثل أسلوب شكسبير فى أحسن أحواله. وكثيراً ما تتجه الشكوك إلى أن يكون مؤلف هذه الأجزاء هو توماس ميدلتون الذى كتب بعد ذلك ببضع سنوات مسرحية اسمها "الساحرات" وأورد فيها النص الكامل للأغانى المذكورة فى مشاهد هيكات.

وهناك أيضاً بعض الدلائل الخارجية على أن المسرحية روجعت. فسيمون نورمان وهو فلكى ومشعوذ قد سجل فى مفكرته بعض تفاصيل المسرحيات التى رآها على مسرح الجلوب عام ١٦١١ وكانت "مكبث" من بين هذه المسرحيات. وعنها قدم خلاصة مسهبة دقيقة فكان مما سجله: "وعندما قتل مكبث الملك تعذر غسل الدم من يديه بأى طريقة ومن يدى زوجته التى أمسكت بالخناجر الدامية أثناء إخفائها مما أدهشها وغاظها كثيراً (١)".

ليس هناك أثر لهذه الحادثة فى المسرحية المعروفة لنا الآن. والأكثر من ذلك انه لو بقيت هذه الحادثة لأضفت دلالة جديدة على كثير من أحاديث الليدى مكبث فى مشهد سيرها ليلاً. ومهما يكن من أمر فإنه فضلاً عن القطع التى يدينها النقاد عادة باعتبارها حشواً أو إضافات أدخلت على المسرحية فيما بعد فهناك شواهد كثيرة على أن المراجع لم يكن وحده الملوم على نواحى النقص فى المسرحية وأن شكسبير نفسه كتبها بالاشتراك مع شخص آخر. ومن المحتمل أيضاً أنهما كانا يراجعان معاً ويعيدان كتابة مسرحية أقدم عهداً. فالقوافى الختامية على سبيل المثال تتميز فى المناظر الأخيرة بانتفاخ خاو: "فعقلى الذى به سلطانى وفؤادى الذى تضم ضلوعى أبد الدهر لن يلينا لشك أو يصابا برعدة لمخافة (٢)"، "فإنى لست أخشى موتاً ولا تدميراً قبل أن تستقل غابة برنام وتأتى سيراً إلى دنسان"، "أنا لو كنت مطلق القيد حراً وبمنأى عن دنسان بعيد لتأبى على المكاسب إغرائى على عودتى هنا من جديد"، "وعسى جيشنا يفوز مع الليل بأن يلتقى بجيش العتى. ولو انا لا نستطيع قتالاً عند هذا فلنستحق الهزيمة"، "انطقوا كل ما لدينا من ا لأبواق اهدوا جميعاً أنفاساً. هذه الصائحات من رسل الموت وسفك الدماء"، "أحب من البهجة ما يروقك فطويل هو الليل الذى لا يشرق عليه نهار" وهى ملاحظة كان يمكن أن يكتبها رجل أقل عظمة من شكسبير. إن القوافى

الختامية على أية حال ليست اختباراً عادلاً. فالفرق بين شكسبير فى خير أحواله وبين عباراته الطنانة فحسب إنما يتضح بمقارنة منظرين قصيرين: المنظر الرابع من الفصل الثانى والمنظر السادس من الفصل الثالث - وكلا المنظرين يربط أحداثاً أعظم شأناً. إن أولهما يبدأ هكذا: "يدخل روس وشيخ كبير.

الشيخ: عشت دهرى سبعين حولاً ومازلت محيطاً بذكريات حياتى. كم مضى بى فى ذلك الدهر من ساعات هول ومن عجيب عجاب. ولعمرى لهذه الليلة الليلاء تزرى بكل خطب مضى بى.

روس: ويكأن السماء يا أبت الطيب ضاقت بقصة الإنسان. فتراها تبدى لمسرحه الدامى نذيراً بالسخط والعدوان. يزعم الوقت أننا فى نهار والدجى يخنق السراج السارى. أهو الليل قد محا آية النور أم الخزى لف وجه النهار إذ توارى دجنة الليل وجه الأرض طى الرموس للأموات. حين كان الأولى بها لو يحييها ضياء الحياة بالقبلات". فلا القوافى ولا الصورة المغرقة فى الخيال والمفروضة فرضاً: صورة الليل المظلم يخنق سراجاً سارياً بحيث تمثل أسلوب شكسبير. إنها على الأقل لا تمثل شكسبير الناضج الجاد. قارن هذا الحشو بالنغمات والإشارة الحاذقة فى حديث لنوكس (أول المنظر السادس من الفصل الثالث: "منذ حين بدأت بعض أحاديث وقد صادفت هوى فى فؤادى" ومن السهل أن يفسر هذا القول ما بعده قياساً عليه. "قد رأينا الوديع دنكان ومكبث رؤوف به فإذ هو ميت. ثم بنكو وهو المجرب فى الاقدام يمشى فى الليل بعد الظلام وإذا شئت فلتقل إن افلنس قد اغتاله وولى فراراً وعلى الناس منع سير الظلام. أين فى الناس من يقصر عن إدراك تلك الأكذوبة الشنعاء؟ أيقولون إن ملكولم أو أن دنالبين قاتل لأبيه ذلك الوالد الكريم السجايا؟ أى زعم مستنكر ملعون! وتأمل ما كان من حزن مكبث! أفما هب قاصداً للأثيمين سريعاً فى غضبة مبرورة حين كانا فى ربقة الخمر والنوم فأهوى عليهما تمزيقاً؟ أفما كان ذاك فعلاً بديعاً؟ بل أما كان فوق هذا حكيماً؟ فلقد كان كل قلب ذكى فيه نبض الحياة يغضب غيظاً لو تأتى له سماع الغلامين إذا أنكرا ارتكاب الجريمة". هذا شكسبير فى خير أحواله.

والافتقار الواضح إلى الاتساق دليل آخر على وجود شريك فى كتابة المسرحية. ففى الفصل الأول - المنظر الثانى نجد قطعة ذمتها جمهرة النقاد وفيها يقبل روس على الملك دنكان فيصف له المعركة التى أحرز مكبث فيها نصراً باهراً: "وغزانا بنفسه ملك النرويج فى جحفل يروع عداً. واتته الإمداد من ذلك الأخون فى الخائنين - صاحب

قـودور. ثم دار الصراع فى غـمـرة اليأس إلى أن أتى عروس بلونا وعليه سـربال درع منيعة فتصدى له نزال قرينين أرادا قياس نفس بنفس. سيفه ضد سيف ذلكم الثائر ثم الذراع ضد الذراع. فخزاه وغض من زهوه البالغ ولأختتم بأنا انتصرنا" فقد يفترض المرء أن مكبث كان يعلم أن قودر خائن مقهور أمله فى نيل الرحمة جد ضئيل إلا انه حين يحييه السـاحرات فى المشـهد التالى باعتبـاره أمير قودر يدهش ويعلق على ذلك بقوله: "غير أن الأمير (قودر) حى لم يزال سيداً سعيداً مجيداً". ونجد أنه بعد أبيات قليلة يدخل روس وأنجوس لينهيا إلى مكبث أنه غدا أمير قودر ويقول أنجوس إنه قد صدر الحكم بإعدام قودر، وإنه لا يدرى علة ذلك. وإنا لنفترض أن روس كان خليقاً بأن يخبره بالسبب. من الممكن يكون شكسبير مهملاً ولكن لا يعقل أن تكون ذاكرته ضعيفة إلى هذا الحد.

الأكثر من ذلك أن رسم الشخصيات على طول المسرحية يسير الشأن إلى حد لا عهد لنا به. فعناية شكسبير فى مآسيه الأخرى الناضجة بالشخصيات الثانوية لا تقل شأناً عن عنايته بالشـخصيـات الرئيسية. لقد تجشم مشاق كبيرة ليضفى شخصية حقيقية على هوراشيو وبولونيوس ولايرتس وأوزريك فى "هملت" وعلى رودريجو وكاسيو وبرابنتيـو فى "عطيل" وعلى كنت وأوزوالد والمهرج فى "ليـر" وعلى إنوباربس وبومـبى وأوكتافيوس فى "أنطونى وكليوباترا". وفى "مكبث" ثمة تعليق وجيز على بانكو وإيحاء بأن دنكان كـان رجـلاً عجـوزاً رحيمـاً يعوزه الحزم ولكن سـائر الشـخـصـيـات (روس وأنجوس ولينوكس ومـاكدوف) لا تعدو أن تقول أبياتاً. إنها شـخـصـيـات تعوزها الحياة والهوية والذاتية. بل ان رسـم شـخصـيـتى مكبث وليدى مكبث يسـير الشـأن إذا قورن برسم شـخصـيـتى كلوديوس وجيرترود فى "هملت" أو جونريل وزوجـها فى "لير". وعلى ذلك فمسرحية "مكبث" مسرحية مرقعة وكلما فحصها المرء عن كثب اتضح له شواهد التسرع فى كتابتـها لا سيما فى المواضـع التى نتوقع فيـها وجود هذا التسـرع أى فى المناظر الأخيرة.

قد يكون ثمة تفسـير مناسب لعدم حفاظ المسرحية على مسـتوى واحد. فمن الجلى أن "مكبث" كان يراد بها إدخال السرور على نفس حامى الفرقة الملك جيمز الأول وفى رؤيا الملوك الثمانية، سلالة بانكو، نجد أن آخرهـم كان يحمل مرآة تعكس صورة صف طويل من الأجناد حـاملين كـرات مـزدوجـة وصـولجـانـات ثلاثيـة. على أن أوضح الأمثلة على الإطلاق هو مـا كان فى الفصل الرابع المنظر الثالث حيث يظهـر طبيب لا داعى له فيتحدث حديثاً وجيزاً عن الموهبة الإلهية فى شفاء "داء الملك" من طريق اللمس

وهى الموهبة التى تنحدر إلى الخالفين من الملوك. والأكثر من ذلك أن شكسبير يغير قصته. ففى "تاريخ" هولنشيد أن بانكو كان شريكاً فى قتل دنكان ولكن شكسبير حرص على أن يحله من كل التزام لأنه كان من أسلاف الملك جيمس.

يبدو من المحتمل إذن أن تكون "مكبث" مسرحية كتبت على وجه السرعة لتقدم فى احتفال ملكى شأنها فى ذلك شأن "زوجات وندسور المرحات" التى تقول المأثورات وتؤيدها فى ذلك صفحة العنوان إنها كتبت فى أسبوعين لتقدم أمام الملكة إليزابيث.

إن الشواهد على تاريخ كتابة "مكبث" تومئ إلى عام ١٦٠٦, وكما يحدث عادة فقد شهد صيف ١٦٠٦ مناسبة هامة ودعى ممثلو الملك إلى استعراض براعتهم أمام مولاهم. وفى ١٧ يوليو ظهر على صفحة التيمز أسطول صغير يحمل جلالة ملك الدنمرك الملك كريستيان أخا زوجة الملك جيمز. كان كريستيان قد وعد بهذه الزيارة الملكية منذ وقت طويل ولكن صعوبة المواصلات وبطئها جعلتا تاريخ الزيارة معلقاً وجعلتا وصول الملك كريستيان فعلاً يتم على غير انتظار. وعلى الرغم من ذلك فقد رتب سادة الحفلات برنامجاً محترماً محدثين فى أثناء ذلك قدراً طيباً من الضجيج. ورحل الزائر الملكى وحاشيته بعد ذلك بشهر بين شآبيب الألعاب النارية مخلفين وراءهم تأكيداً قوياً لما أقربه هاملت لأهل الدنمرك من قدرة على الشراب. وفى هذه الاحتفالات قدم ممثلو الملك ثلاث مسرحيات فى جرينتش وهامبتون كورت "أمام جلالته وملك الدنمرك". وكانت "مكبث" فيما أرى إحدى هذه المسرحيات -- فإذا كان الأمر كذلك أمكن تفسير كثير من نقاط الضعف فيها.

يتلقى ممثلو الملك أمراً بتقديم مسرحية عن التاريخ الاسكتلندى أمام مولاهم. ويذكرون بأن الملك فى زيارته لأكسفورد خلال الصيف الماضى قد سر سروراً خاصاً من استعراض مسل قدم أمامه وفيه يحييه ثلاثة فتيان صغار يرتدون ثياب الحور ويدور الحوار بينهم باللاتينية فيذكرونه بالأسطورة القديمة عن الأخوات الثلاث الغريبات الشكل ممن تنبأن بالمجد لأسلاف بانكو فى المستقبل. ولأن الوقت قصير يهرع شكسبير – كما يحدث فى مثل هذه المناسبة – إلى مقصورة ا لمسرح حيث تحفظ الكتب القديمة ويزودونه بزميل له فى العمل أو بكاتب خامل الذكر فيعهد إليه بكتابة بعض المناظر اليسيرة الشأن كالمنظر الثانى من الفصل الأول حيث تحمل أخبار المعركة إلى دنكان والمنظر الرابع من الفصل الثانى حيث يتم الربط بين قتل دنكان وتتويج مكبث.

إن شكسبير يتقدم تقدماً طيباً حتى نهاية المنظر الرابع من الفصل الثالث ثم تغلب دواعى السرعة على تسليم المخطوط. ويضعف إلهامه حين يصل إلى الفصل الرابع المنظر الثالث – وقصارى ما يستطيع أن يفعله هو أن يرجع إلى "تاريخ" هولنشيد فيقتفى خطاه مرتبطاً به فى حوار طويل لا يثير كبير انفعال بين مالكولم وماكدوف. وإذ يصل إلى الفصل الأخير لا يوجه همه لغير أحاديث مكبث تاركاً لشريكه أن يتناول سيوارد العجوز ومالكولم والجيش وأن يخرج مثل هذا الحشو:

"ماكدوف: فلندع حكمنا الصحيح إلى أن تتجلى حقائق الأحداث وعلينا أن نبذل الجهد فى الإعداد للحرب.

سيوارد: ساعة الفصل تدنو وهى تقضى بالحق فينا فندرى أى قول لنا وأى علينا. كل ظن وكل رجم بالغيب إنما يرويان خدع الأمانى والذى تنجلى العواقب عنه ينبغى أن يكون حكم الكرام. فليبادر إليه زحف القتال. (يخرجون فى سير عسكرى)".

وعلى هذا النحو تسلم "مأساة مكبث" وتتلى وتقدم. ومرة أخرى تراجع المسرحية ويصيبها التغير بعد بضع سنوات ويحتمل أن يكون ذلك توطئة لتقديمها أمام البلاط فتضاف إليها الموسيقى والرقصات وتقطع بعض الأجزاء وتحل مادة جديدة محل ما كان قبلها.

والآن فإنى أعترف أن هذا كله من قبيل الرجم بالظنون ولكن افتراض بعض الفروض أمر ضرورى لنشرح كيف استطاع شكسبير الذى كتب "لير" فى تلك السنة نفسها (١٦١٦) و"أنطونى وكليوباترا" قبل مرور وقت طويل أن يرضى فى هذه المسرحية وحدها – من بين مجموعة مسرحياته فى تلك السنوات اللامعة – بمثل هذه الشخصيات المتخشبة أو أن يكتب قطعاً تنحدر هكذا عن مستواه العادى وتختلف عن كل شىء فيما بعد.

من المؤكد أن "مكبث" آية ناقصة كقطعة القماش التى طبع عليها السيد المسيح وجهه ويديه فى عناية تاركاً الباقى مجرد خطوط. ومن ثم فالناقد الذى يريد أن يكون معلقاً عادلاً لا مجرد صدى للتقريظات المألوفة لا يمكنه أن يتناول "مكبث" بنفس الطريقة التى يتناول بها مسرحيات أخرى أكثر اكتمالاً. بل ان "مكبث" ليست فاجعة عريقة بأصدق معانى الكلمة ومكبث لا يمكن أن يعد – مهما تكن طيبتنا – رجلاً صالحاً أو باعثاً على العطف. ولعل أقصى ما يمكن أن يقال فى حقه هو انه حساس واسع الخيال يعبر عن عواطفه فى بلاغة فتانة. ولا ريب فى أننا نلتمس له بعض العذر إذا

نظرنا لسيطرة زوجته عليه: هذه الزوجة التى تخلو من أى حس خلقى وتفتقر إلى الرحمة افتقاراً تاماً ويعوزها الخيال إلى الحد الذى نجدها معه راضية رضاء عظيماً بمشروع قتل ملكها وضيفها أيضاً. أما مكبث فهو أعقد منها تفكيراً. إنه لا يعلم أنه يقترف خطأ لا مبرر له فحسب وإنما يعلم أيضاً أنه سيتلقى عقابه حتى فى هذا العالم مهما أعد له فى العالم الآخر من عقاب. وبهذا يضيف إلى خطيئته القاتلة حماقة أبدية.

وبالرغم من أن المسرحية – ولا ريب – تهزنا وتحزننا بمناظرها العظيمة فإنها لا تخلف فينا – فى نهاية الأمر – أى إحساس بالتطهير الكامل. وما نحس به من شفقة ليس موجهاً لمكبث وإنما لضحاياه – ولقد نلاحظ أيضاً أن أكثر الممثلين حذقاً قد أخفقوا دائماً فى تمثيل دور مكبث فالحظ السيئ يأتى عادة نتيجة للإنتاج السيئ. ليست "مكبث" إذن مأساة قدر ما هى مسرحية تاريخية فضفاضة البناء تشتمل على شرير يمثل دور البطل وقد صيغ على قالب "ريتشارد الثالث" ففى كلا المسرحيتين أوجه للشبه محددة. علينا إذن حين ندرس "مكبث" ألا نحاول تقديم دفاع بلاغى عن الصفات التى تعوزها وإنما أن نحاول تذوق نواحى الامتياز المحددة التى يبلغها شكسبير هنا على نحو لا مثيل له فى سائر كتاباته.

تبدأ النسخة الألمانية من هملت (عقاب قتل الأخ) بالليل وربات الانتقام الثلاث. وربما كان الهدف من هذا اللقاء الأول بين الساحرات هو خلق الجو وإبراز أن قوى الشر – التى تتزعمها هذه العجائز المنفرات – تخيم على مصير اسكتلندا. ليس المنظر الافتتاحى مؤثراً وإنى لأشك فيما إذا كان أى متردد على المسرح قد اهتز له مثلما يهتز مثلاً للشبح الذى يظهر فى المنظر الأول من "هملت". من المؤكد أن رد الفعل الطبيعى للجمهور سيكون إهنافاً بالضحك لا لأن المحدثين ما عادوا يؤمنون بالساحرات ولكن لأن الجو الطبيعى لهؤلاء الساحرات المحددات هو التمثيل الصامت فى احتفالات عيد الميلاد. فنحن لا نستطيع أن نتخيلهن جاثمات قرب مشنقة فى جانب من الطريق أو نابشات لقبر حفر حديثاً. إنهن لا يبعثن على الرعب لا سيما وانهن يلقين أبياتاً قصيرة مقفاة قلما تؤثر فينا ولا تعدو أن تكون فى بعض الأحيان ركاكة خالصة. ليست هناك ممثلة مهما تكن خبيرة تستطيع أن تصنع شيئاً كبيراً من مثل هذه الأبيات: "سأستقل منخلاً أبحر فيه عاجلاً وصورتى أقلبها كفأرة بلا ذنب. وسوف آتى سوف آتى سوف آتى بالعجب".

تسرع العقدة فى الحركة بعد اختفاء الساحرات. وتصل الأخبار إلى الملك دنكان معلنة أن مكبث وبنكو قهرا أعداءه فيرسل دنكان من يحيى مكبث مخاطباً إياه باللقب

الذى خسره قودر المتمرد. وتعاود الساحرات الظهور فيقفن فى الطريق الذى يسلكه مكبث وبنكو. وعند ذلك يبدأ شكسبير فيتولى الأمر.

إن بنكو – فى مبدأ الأمر – يبدو الشخصية الرئيسية. فهو يخاطب الساحرات ويأمرهن فى خشونة. أما مكبث فهو نصف خائف لا سيما بعد نبؤاتهن. وشخصيته – كما رسمت عند ظهوره – لأول مرة تطابق تحليل زوجته له فيما بعد ذلك التحليل الدقيق فهو رجل طامح إلى الارتفاع وإن يكن هياباً. ومن المؤكد أنه إذا كانت هناك مأساة فى مسرحية "مكبث" فهى مأساة الجبن الخلقى الشائع. إنه لم يؤت شيئاً من ذلك الافتقار التام إلى الضمير وهو الافتقار الذى يضفى نوعاً من العظمة على إدموند فى "لير" أو على شخصيات مارلو. كما أنه لم يؤت القوة التى تكفل له الصمود أمام زوجته.

فى المنظر التالى نرى – فى إيجاز – لقاء مكبث ودنكان حيث يعلن دنكان لأول مرة أنه سينزل ضيفاً على مكبث وأن ابنه مالكولم سيكون وريثه مما يحول فى وضوح بين مكبث وبين أى أمل فى أن يخلف الملك خلافة طبيعية. يبدو أن هذا الموقف كان يتطلب بعض الشرح ولكن مكبث يمر عليه مسرعاً فى ستة أبيات من الكلام المقفى. إن هولنشد هنا يعطينا المزيد.

فى المنظر الخامس يقدم شكسبير الشخصية الرئيسية الثانية، ليدى مكبث، وهو أنموذج كامل للمرأة المسيطرة الطموح. ويرينا هذا المنظر شكسبير فى أحسن أحواله فهو يخلق فيه شخصيتين فى وقت واحد من بين شفتى شخصية واحدة وذلك حين تكشف ليدى مكبث عن شخصيتها من خلال تعليقها على شخصية زوجها – فهو رجل ملآن بلبان رحمة الإنسان أكثر من اللازم، طموح ولكنه متردد، يلزم الجادة خوفاً من العقاب لا إيثاراً للصلاح: إنه – باختصار – شخصية سلبية أكثر منها إيجابية. إنه كتلة من الطين المبلول بين يدى امرأة على استعداد لأن تملأ نفسها – من قمة الرأس إلى أخمص القدم – بالقسوة وتعتز بذلك. ومناجاتها لنفسها لا تقل عن أى نموذج آخر من صور شكسبير المعقدة المفزعة الغامرة: "بح صوت الغراب لو انه صاح نعيبا بأن دنكان يسعى تحت أسوار قلعتى نحو حتفه. أقبلى أيها الشياطين يا من تخدمين الخواطر الفتاكة وانزعى قوة عواطف جنسى واملئينى بالقسوة السفاكة من صياصى رأسى إلى طرف الأخمص حتى يفيض منها كيانى وأحيلى دمى ثخيناً وسدى كل باب ومسلك لضميرى خشية من عواطف القلب أن تغشاه كيلا تفل حد اعتزامى أو تؤدى إلى موادعة بين ضميرى وما يريد قضائه. أقبلى يا عوامل الفتك من حيث تكونين فى طيوف خفية عاملات على دمار البرية وأزيلى ألبان صدرى النسائى والقى به عصير

المرارة وتقدم يا حندس الليل فاليس أقتم اللون من دخان الجحيم. فعسى خنجرى المدبب إن أحدث جرحاً ألا يشاهد جرحه. وعسى النور لا يطل علينا من ثنايا غيابة الإظلام صائحاً أمسكوا". ويظهر مكبث فتحييه زوجته. لقد قضى عليه.

عند ذلك تسرع العقدة إسراعاً بالغاً. ويستمر الحديث فى هذه النقطة إلى فرار مالكولم ودونالبين وإن جاء فى صحيفة المسرحيات مقسماً بين أربعة مناظر منفصلة. إن الوقت ليل - كما تشير التعليمات المسرحية: (آلات الأوبى (٣) ومشاعل). يصل دنكان وجماعته فيصطحبونه إلى المنزل ثم لا يرى مرة أخرى. يدخل الوليمة التى أعدتها ليدى مكبث له وهو ما يشار إليه بحدث صامت: "يدخل كبير الخدم وعدد من الأتباع يحملون أطباقاً ويمرون". ثم يظهر مكبث ويناجى نفسه مناجاة تعد من أفتن نظيراتها فى المسرحية: "لو مضى الأمر وانقضى حين يقضى كان خيراً لو كان يقضى سريعاً. لو طوى القتل فى حبائله العقبى وصار النجاح بعد اغتياله؛ إن تكن ضربة هى الكل فى المبدأ والكل ها هنا فى النهاية، إن تكن ها هنا فحسب على شاطئ هذا الضحضاح عبر الزمان لجرؤنا مخاطرين على الوثب إلى ضفة الحياة الأخرى. غير أنا لا غرو فى هذه الأحوال نلقى هنا جزاء وفاقاً، إننا إذ نعلم الناس درساً من دروس الدماء يحفظ عنا. فإذا ما تعلموا الدرس عادوا ليردوا لمبدع الطعن طعناً. ذلك العدل منصف الحكم يدنى كأسنا بالسموم من شفتينا. إنه ها هنا تحرم منى بأمان مضاعف الميثاق فأمان لأننى من رعاياه وأنى من فوق هذا ابن عمه. وكلا الحرمتين حرز منيع دون إتيان ذلك العدوان. ثم انى مضيفه ينبغى لى رد بابى فى وجه طالب قتله ليس أن أحمل السلاح بنفسى. وعدا ذاك أن دنكان هذا قد تولى الأمور براً وديعاً طاهر الذيل فى علا سلطانه. ولعمرى لسوف تنعى سجاياه على وزر قتله المنكود كالبوق مثل الملائكة. وسيأتى الاشفاق كالطفل بعد الوضع عرياً فيمتطى إعصاراً. وملاك السماء يأتى على صهوة خيل شفافة من هواء فيثيران فى العيون جميعاً غبرات الجريمة الشنعاء. فإذا الدمع يجعل الريح غرقى. ليس لى شوكة لتهمز جنبى همتى بل مطامع وثابة تتعدى فى قفزها ثم تهوى بى إلى الجانب البعيد الثانى". إنه شعر مسرحى عظيم وإن يكن المحررون قد رقعوه إلى حد كبير فغيروا من وزنه ومعناه على السواء بتخريب علامات الترقيم الأصلية. وهذه الخطبة هى أهم ما فى المسرحية لأن مكبث هنا فقط يستثير عطفنا الخلقى عليه. إنه صافى البصيرة إلى حد كبير فى إدراكه لرداءة ذلك العمل. إن القتل سيجلب عليه العقاب حتى فى هذا العالم وليس له من دافع سوى الطموح الذى يدرك أنه عقيم. لسوف تغدو القصة مأساوية إذا اعتبرنا حديثه صادراً

عن رجل صالح اضطر إلى السير فى طريق الدمار المنحدر دون رغبة منه لأن القوى الشريرة التى تتخذ من الساحرات وليدى مكبث أعواناً لها قيدته دون فكاك. بيد أن هذا يتوقف على الشعور الشخصى للمتفرج أو القارئ فى نهاية الأمر. فمكبث لا يمكن أن يكون ضحية مأسوية لغير المؤمنين بالجبر أما المؤمنون بالإرادة الحرة فيرون فيه قاتلاً عابثاً ويرون أن إدراكه لما ينطوى عليه ذنبه من دلالات لا يهون جرمه بل يزيده. هنا إذن نجد نقطة التحول. كان من الممكن لمكبث أن ينجو من الدمار فى هذه اللحظة ولكن قدره - مجسماً فى زوجته - يتبعه فتقهره كما قهرته دائماً فى سالف الأيام لأن إرادتها أقوى من إرادته. إن المخاوف لا تساورها أبداً. وهى لا تدرك شيئاً من معنى المبادئ أو الأخلاق أو الحكمة فالنساء اللواتى من طرازها لا يدركن شيئاً من هذه المعانى. وهن يتوسلن دائماً إلى أحط الاعتبارات الشخصية فى اللحظة الراهنة فهى تعلم بالضبط ما هى الحجة الصائبة التى ستتغلب على شكوك مكبث ورشده: "أو كان الذى كساك من الآمال فى سكرة تلاها السبات؟ ثم هبت من نومها بعد حين - تكتسى لون كدرة واصفراراً من أمور أتت بهن اختياراً؟ أترجى بلوغ ما تتمنى وترى فيه زينة لحياتك ثم تحيا وأنت أنت تبدو جباناً جاعلاً "لا أطيق" رد "لعل" مثلما يضربون فى المثل السائر وصفاً لقطة مسكينة: (تتمنى حوتاً ولكنها تخشى من الماء أن يبل يديها)". وإذ تجد أن مكبث مازال متردداً تضيف قائلة: "أنا أرضعت من لبانى وأدرى رقة الحب للوليد الرضيع - غير انى لو كنت أقسمت فى الأمر يميناً كما عقدت يمينك ورنا الطفل باسماً نحو وجهى لانتزعت الثدى الذى فى لثاه الغض حتى أدق عظم دماغه". وهذه الصورة الخالية من الرحمة تعود بنا إلى ما كان من تكريس ليدى مكبث نفسها للشر: "وأزيلى ألبان صدرى النسائى والقى به عصير المرارة". لقد حظيت هذه الأبيات بالإعجاب عن جدارة ولكنها تثير بعض المشاكل النقدية التى كانت سبباً فى تأملات ذكية كثيرة. من الممكن أن تمر صورة الطفل المبتسم والأم الخالية من الرحمة دون تعقيب فى غمرة حرارة الأداء ولكن القارئ النقادة، إذ يتذكر قيام المسرحية على أن مكبث ليس أباً، لا يملك إلا أن يتساءل: أكان مكبث أبا هذا الطفل؟ وهل مات طفله صغيراً؟ وهل كان بنتاً؟ أم هل تزوج مكبث أرملة؟ والإجابة التى يمكن الجزم بها هى أن الطفل لم يوجد قط وأن الصورة إحدى هفوات الإهمال الكثيرة. فالصبى المبتسم غلطة هنا مهما يكن من جمال الصورة وهى غلطة فى التأليف إذا وجد القارئ نفسه مضطراً إلى الاسترسال فى أفكار لا علاقة لها بالموضوع أو طرح أسئلة تعوزها الجدية. وليس هذا إلا مثلاً جديداً لتضحية شكسبير بالخطة من أجل اللحظات الراهنة. إن القطع التى تلى ذلك من أفتن نماذج خلق الجو فى كل المسرحيات. فالحدث يبدأ

بخروج مكبث. لقد ناء بحمله قدر ما يمكن أن ينوء وراح يرى فى نفسه تجسيداً للقتل العالمى. ليس لدينا ما يشير إلى الطريقة التى أخرج بها هذا المنظر على المسرح الإليزابيثى ولكنى اخال أن مكبث بعد خروجه قد عاود الظهور على أعلى المسرح ومر به كأنما يتجه إلى غرفة دنكان. تمضى دقيقة ثم تدخل ليدى مكبث من بين الستائر فى مؤخرة الجزء الرئيس من خشبة المسرح. مرة أخرى تتوكد لنا المقابلة بين الزوج والزوجة. إن الليدى مكبث لا توجه همها إلى الطبيعة أو الجريمة الذابلة أو الرعب العالمى وإنما توجه همها إلى التفاصيل العملية. فالأبواب مفتوحة وخدم الغرفة سكارى ملء الجوف والخناجر قد أعدت.

عند ذلك يعود مكبث. إنه لم يعد فصيحاً بل غدا ينطق كلمات هامسة مفردة المقاطع. عندما يرمى شكسبير إلى شد عواطفنا فإنه كثيراً ما يستخدم أبسط العبارات وأقصرها بل وأكثرها شيوعاً:

"**مكبث:** إنا فرغنا من الفعل. ألم تسمعى هنالك حساً؟

**زوجة مكبث:** قد سمعت النعيب من صرخة البوم وصوت الصرصور. هل قلت شيئاً؟

**مكبث:** ومتى؟

**زوجة مكبث:** الآن.

**مكبث:** فى نزولى؟

**زوجة مكبث:** نعم.

**مكبث:** صه! خبرينى من فى المكان الثانى.

**زوجة مكبث:** دونالبين."

عند ذلك يرفع يديه القانيتين مما بهما من دم - فما كان المخرج الإليزابيثى ليغثى لمرأى الدم - ويقول: "إن هذا مرأى أسيف" وكذلك يرتد مكبث إلى إحدى تهويماته حيث لا يعى شيئاً من العالم المحيط به: "منهما واحد تضاحك فى النوم وصاح الثانى "جريمة قتل" وعلى ذاك أيقظ الواحد الآخر بينا وقفت أصغى ملياً. ثم عاد يصليان وما لا يستعدان ثانياً للرقاد.

**زوجة مكبث:** إن بين الجنود حقاً رفيقين يحلان مخدعاً مستقلاً".

ولأول مرة يداخل الليدى مكبث الخوف فهى قادرة على أن تعالج الحقائق والتفاصيل حتى الدم - ولكن الخيالات تزعجها ما دامت جديبة الخيال. وهى تلاحظ:

"ان بين الجنود حقاً رفيقين يحلان مخدعاً مستقلاً" لأن ذلك على الأقل حقيقة. لكن خوفها يصل إلى حد الرعب تقريباً حين تتفاقم هزة مكبث.

"**زوجة مكبث:** مثل تلك الأعمال لا يحسن التفكير فيها بذلك المنوال أو يؤدى تفكيرنا للخبال".

لكن مكبث غائباً عن العالم الخارجى غياباً تاماً.

إن شكسبير يواجه عند هذه النقطة مشكلة عسيرة الحل فى ميدان التكنيك المسرحى. فمشاعر النظارة الآن مشدودة إلى أقصى حد. وعندما يصل كاتب المسرحية إلى مثل هذا التأزم فى مسرحيته ينبغى عليه أن يرخى من شدة التوتر قبل أن يتجاوز المجهود طاقة النظارة. إنها لحظة خطرة دائماً. فعندما تتوتر أعصاب النظارة يترتب على ذلك أحد أمرين: إما أن يصيبهم الخدر حتى ليعجزوا عن تذوق ما سيلى أو أن تصيبهم الهستريا ويتعذر عليهم التحكم فى أنفسهم فيتعرضون لردود فعل خاطئة. وإثارة الدهشة أو الضحك هما أكثر الوسائل فاعلية لإرخاء التوتر. وشكسبير يستخدم كلا الوسيلتين. فعبر المسرح يتجول البواب السوقى العجوز ثملاً لا يزال نصف جاد يتخيل نفسه حارساً لبوابة الجحيم ولا يعى - من طريق التورية الساخرة - أنه كذلك فى حقيقة الأمر.

من الممكن بعد هذا الانفجار المرح أن تستأنف المسرحية سيرها على مستوى أقل تفجراً بالعواطف وفى وقت تال. لقد مرت الليلة ولا بد من استئناف عمل النهار. يمضى ماكدوف ليوقظ الملك من نومه وتكتشف جريمة القتل. لقد أجهز مكبث على الخدم النائمين التماساً للأمان ولكن ابنى دنكان يهربان ويعبس القدر للقاتل. من المؤكد أن أمير جلاميس قد غدا أمير القودر وسيغدو ملكاً سريعاً ولكن مالكولم فر. ولا ترتفع المسرحية بعد ذلك إلى هذه الدرجة من الارتفاع.

من الطبيعى أن تقع مسرحية "مكبث" فى ثلاثة أجزاء. أما الأول فيرينا كيف قتل مكبث دنكان وإن ترك أقرب المنتمين إليه يهرب. يلى ذلك منظر وجيز يراد به الربط بين الأحداث (الفصل الثانى - المنظر الثالث) وتستأنف القصة سيرها بعد فاصل يناهز بضعة أشهر. أما الجزء الثانى من المسرحية فيرينا كيف حاول مكبث أن يتغلب على القدر بقتل بنكو وابنه فلينس حتى يتعذر على أى من أبناء بنكو أن يغدو ملكاً. وهذا الجزء يتبع نفس القالب العام للجزء الأول: النبوءات فالجريمة فهرب الضحية الأصغر ولكنه الأهم شأناً ولم ينهزم القدر بعد.

يبدأ المنظر بمناجاة بنكو لنفسه مناجاة وجيزة ذات هدف مزدوج. فهي تذكرنا بالنبوءات ومن ثم تضع الحدث الجديد فى نفس الجو السابق، جو القدر والمصير، ثم هى تبرز الخطر الحقيقى الذى يتهدد مكبث. ذلك أن بنكو يعرف فى وضوح من الذى قتل دنكان وإن لزم الصمت عن حكمة حتى ذلك الحين. وهو إذ يرى الطريقة التى شارك بها مكبث فى تنفيذ إرادة القدر والوسائل التى اتبعها فإنما يتشجع على الاقتداء به. ولا يثق مكبث هذه المرة فى قدرته على ارتكاب الجريمة فيحرض اثنين من القتلة على القيام بها. ومرة أخرى نقول: شكراً لشكل المسرح الإليزابيثى وطريقة تقديمه لسلسة من الأحداث الصغيرة: فبه نتمكن من متابعة الحدث متذوقين ما به من تشويق تمام التذوق. والاستخدام المستمر للأصداء من أكثر اللمسات المؤثرة فى هذه المسرحية. فالجملة التى تقال بريئة لا ضير فيها فى ظاهرها لن تلبث أن ترتمى بعد نصف ساعة من بين أسنان قائلها حتى لتسرى تورية كئيبة فى المسرحية كلها وترجع قرقرة شيطانية الأصداء أبرأ الملاحظات. إن شكسبير يؤكد أحياناً بعض الأحاديث تأكيداً ملؤه التوجس من طريق المحاكاة الساخرة أو المقابلة. يقول مكبث: "وكأنى سمعت صوتاً ينادي: لا تنم بعد آخر الدهر مكبث" وبذلك يشرع فى إضفاء جو خاص على النوم. لقد جرى كل كاتب سوناتات أسقمه الحب على مخاطبة النوم الذى يأبى الإلمام بجفنى العاشق السيئ الحظ. وكذلك يقول سيدنى:

**تعال أيها النوم، أواه أيها النوم، يا عقدة السلام المميزة**
**يا غاسل الأذهان، يا بلسم الهم**
**يا ثروة الفقير، يا مطلق سراح السجين**
**يا قاضياً لا مبالياً يفصل بين العالى والسافل (٤)**

ثمة صدى من هذه السوناتة ومن سوناتات أخرى لا حصر لها فى تحقق مكبث اليائس من أن "مكبث أزهق النوم قتلاً ذلك النوم وهو طهر برئ. إنه النوم كلما عقد الهم خيوط الأشجان سوى سداها. هدأة الموت كل يوم من العمر غسول القروح للمكدود. بلسم البؤس والضنى للعقول والطعام الثانى الذى اعتدته وجبات الطبيعة الفياضة والمغذى الأوفى بحقل الحياة"، "واستمرت تصيح من بعد هذا: لا تنم بعد آخر الأيام. ثم صاحت بأهل بيتى جميعاً: إن قودور لن يرى النوم مادام جلاميس أزهق النوم قتلاً. لن يرى النوم سائر الدهر مكبث". مثل هذه الأحاسيس أشد من أن تتحملها الليدى مكبث فليس هذا وقت التوقف لإلقاء موعظة عن النوم. إنها تخطف الخناجر وتدخل غرفة الموت.

ويبلغ المنظر ذروته بالطرق المفاجئ على بوابة القلعة. ومرة أخرى يغيب عنا أثر الضجة فى قراءتنا الصامتة للمسرحية ويقاطع العالم الخارجى عالياً عالم الرعب الهامس هذا.

إن الطرق يؤثر فى مكبث وزوجته كل بحسب طبيعته. فهو يؤكد لمكبث فعلته تأكيداً نهائياً وهو يعنى بالنسبة لليدى مكبث ضرورة التعجيل بإزالة آثار الجريمة. تقول المرأة العملية: "وقليل من المياه تزيل الجرم عنا وإن هذا يسير". أما مكبث فهو أدرى منها. إن محيط نبتون العظيم على وسعه لن يزيل الدماء عن يديه قط. ومن هذه اللحظة يبدأ دم دنكان فى التقطر على الدرجات متعقباً مكبث حتى نجده واقفاً وقد غاصت ركبتاه فى بحر شامل من الدماء.

وينتظر مكبث النتيجة. وإن ما تحدثه فيه جريمته الثانية من الاضطراب لأشد مما أحدثته جريمته الأولى نفسها. إن مكبث قد أزهق النوم قتلاً ولا ريب. بل انه يحسد دنكان الذى ينام على الأقل فى هدوء ولا تزعجه الأحلام. ثم تحدث الجريمة نفسها ويظهر القاتل الثالث الذى لم تفسر ماهيته قط ثم يفر فلينس هذا الفرار الذى كان محتوماً.

ويبلغ الحدث ذروته بثانى مناظر المسرحية اقتداراً: منظر الوليمة. إن خيال مكبث قبل ارتكاب جريمته الأولى قد خلق طيف الخنجر الدامى: مرئياً بل ويكاد يكون محسوساً. أما وقد ارتكب جريمته الثانية فإنه يرى طيف ضحيته الدامى. ونجد مرة أخرى أنه كلما ازداد اضطرابه غدت زوجته عملية واسعة الحيلة. لكن العبء فادح على ليدى مكبث إذ يتعين عليها تهدئة زوجها المهستر الذى يصكه الرعب صكاً فى ذات الوقت الذى تحاول فيه إقناع ضيوفها بأن كل شىء على ما يرام. إنها لا تطيق صبراً على الخيالات. وعندما ينتهى كل شىء تصيح به فى غضب: (فتأمل وقد مضى كل شىء كنه هذا الذى تراه أمامك لا تجد غير مقعد للجلوس). لكن السلام قد انتهكت حرمته وانسحب السادة الاسكتلنديون وهم على يقين من حقيقة مقتل بنكو. ويبقى مكبث وزوجته منفردين. إنه ما زال يتأمل لا يدرى أنهما بمفردهما: "سوف تدمى رفاته فلقد قيل بأن الدماء تؤتى دماء. ولقد طالما تحركت الأحجار منها وصاحت الأشجار. كم أزاح العراف عمن تخفى من رجال الدماء ستر الخفاء. وأذاعت أسرارهم بعض إشارات وبعض العلائق المفهومة فى حشا الرخ والغراب أو العقعق". وعلى حين غرة يتغير اتجاه المسرحية وموقف مكبث وزوجته فى منتصف البيت. يسألها: "ما الليل؟" ومن هذه اللحظة يغدو رجلاً آخر. إنه لن يحتاج من الآن فصاعداً إلى إغراء ومساعدة

ولن يرى مزيداً من الأشباح. وعلى غير انتظار تنزوى زوجته فى ظلمات النسيان إذ يطرأ هذا التغير عليه. ولقد نعد هذا التغير فى المزاج لقطة نفسية حاذقة أو نموذجاً جديداً لعدم الاتساق.

يرينا القسم الثالث والأخير من المسرحية (الفصلان الرابع والخامس) كيف أن القدر الذى غرر بمكبث قد بدأ يدمره. وهذا الجزء أقل الأجزاء الثلاثة إثارة للمشاعر. إنه يبدأ بالساحرات الثلاثة كما كان الشأن فى الجزء الأول. وهن يدبرن طبختهن إذ ينتظرن مكبث. ويصل. لسوف يسألهن العون الآن لأنهن – والقوة التى يخدمنها – قد بدأن بمساعدته دون أن يطلب منهن ذلك. وتستدعى الساحرات الأطياف كما تجيب على أسئلته فيحذره كل طيف من الأطياف قائلاً: خذ حذرك من مكبث. لن يستطيع ابن امرأة أن يلحق ضرراً بمكبث. لن يقهر مكبث قط حتى يتحرك غاب برينام العظيم إلى تل دنسنان المرتفع متجهاً إليه.

ساعتها يرضى مكبث بالا بأن القدر قد وعده بحياة يرعاها السحر أما مكدوف فقد اتخذ فعلاً ما يلزم من الخطوات معه. لقد تدهور مكبث تدهوراً تاماً بعد أن كان البطل الطموح الذى أنقذ اسكتلندا أو بعد أن كان على الأقل القاتل المرهف الحس الذى تردد فى قتل دنكان لأن القتل شر فى حد ذاته. لقد فقد كل شعور بالرحمة ولئن لم يستطع قتل مكدوف ففى استطاعته على الأقل أن يلحق الدمار بكل ما يعده مكدوف عزيزاً عليه.

ومن بين الشواهد الأخرى على التسرع فى كتابة هذه المسرحية اننا لا نجد فيها أى إشارة أو تفسير لعلة اختيار مكدوف دون سواه أداة لانتقام القدر. أضف إلى ذلك أن شخصية مكدوف لم ترسم رسماً كاملاً كما أعدنا المؤلف فى مسرحية "هملت" مثلاً لظهور فورتنبراس فى نهاية المسرحية. لقد سبق لمكدوف أن ظهر قبل الآن مرة واحدة: بعد مقتل دنكان. كان أول من صاح معلناً نبأ مقتل دنكان على انه رغم ذلك لم يكن شخصية واضحة المعالم حتى فى ذلك المنظر. وكل ما نعلمه عنه انه سمى مرة "دف" وهو لا يتميز عن سواه من الشخصيات بأى حال من الأحوال.

ينتقل المنظر الآن إلى زوجة مكدوف وطفلها فى بيتهما ثم نرى مقتلهما فى إيجاز. نبدأ فى تتبع مكدف الذى غدا شخصية هامة على غير انتظار. لقد وصل إلى انجلترا ولحق بملكولم الصغير. يدخل الاثنان ويلى ذلك حوار طويل بينهما وفيه يختبر مالكولم مدى إخلاص مكدوف. إن الأبيات الافتتاحية لهذه الحكاية مسرفة الطول فى

سياقها وإن كان المنظر يبلغ قمة جميلة عندما يتلقى مكدوف أنباء مقتل أهل بيته ويطلق هذه الصيحة المخيفة "ماله صبية!" يريد بذلك ولا ريب أن مكبث لا ولد له ومن ثم فليس من الممكن أن يثأر منه زوجة بزوجة وابناً بابن.

يعود بنا المنظر التالى فى مقابلة كئيبة إلى زوجة مكبث مهجورة وحيدة. فقد مضى مكبث إلى ساحة القتال يحارب أعداءه. إنها على حافة الانهيار التام. لقد اكتشفت بعد فوات الأوان الحقيقة التى تنبأ بها زوجها وإن كان أضعف من أن يستطيع تجنبها. تلك الحقيقة هى أنهما قد أزهقا النوم قتلاً حين قتلا دنكان وأن لجة نبتيون العظيمة لن تقدر على غسل الدم من أيديهما.

إن التورية الساخرة التى ينطوى عليها منظر السير ليلاً رائعة. فذهن الليدى مكبث يقذف نتفاً محطمة من الماضى إذ تروح تكشف عن دخيلة نفسها دون وعى: "أما تنظف هاتان اليدان أبداً؟ ما يزال هنا ريح الدم. كل عطور بلاد العرب لن تعطر هذه اليد الصغيرة. ولكن من كان يظن أن الشيخ يحتوى على كل هذه الدماء؟". إن شكسبير فى هذا المنظر الوجيز الذى لا يبلغ مائة بيت ينجح فى تقديم أشد نماذج التورية عنده تركيزاً.

إن المنتقمين يتجمعون الآن وتطرأ تغييرات وجيزة على المنظر كما يحدث عادة فى معارك المسرح الإليزابيثى فنرى أولاً أحد الطرفين ثم نرى الطرف الآخر. إن النبوءات تخذل ماكبث واحدة فى إثر أخرى ونراه يذوى أمامنا: "عشت دهراً. كفى وأدى سبيلى فى حياتى إلى الأوان الجديب نحو صفر الأوراق فى حين أنى لست أرجو ما ينبغى للمشيب. أين منى التشريف والحب والطاعة؟ أين الجنود من أصفيائى؟ قد تبدلت من أولئك باللعن عميقاً لكنه لا يبين. وبلفظ الأفواه تزجيه للمدح هواء يجرى مع الأنفاس. فيود القلب المعذب لو أنكر لكن لا يستطيع إلى ذلك سبيلاً".

تأتى ماكبث الأنباء – بعد ذلك بمنظرين – أن زوجته ماتت. هنالك تبدأ مناجاته الأخيرة لنفسه ويتحقق تحققاً كاملاً من عقابه: "ليتها قضت بعد حين عل فيما يكون بعد من الدهر أوان لمثل هذا الحديث. بل غد بعده غد وغد تحبو بتلك الخطى القصار دبيباً. تتوالى يوماً فيوماً إلى آخر حرف مسجل للزمان. كل أمس لنا أضاء لحمقى فى طريق يفضى لموت التراب. أيها الشمعة الضئيلة بعداً لك بعداً! فإنما العيش ظل كخيال يمشى وكاللاعب المسكين فى مسرح يضج ويزهى ساعة قدرت له ثم لا يسمع من بعدها مدى الأيام. إنها قصة يرددها المعتوه صوت وهيجة دون معنى".

وهكذا يسفر كل شيء عن عقمه: مقتل دنكان عقيم وكل بحر الدماء عقيم لأن الحياة نفسها عقيم. هنا نفس التشاؤم المخيف الذى نجده فى "لير".

تقترب المسرحية الآن من ختامها فتتحقق النبوءات الأخيرة ويكون ما هو حتم من مقتل مكبث على يدى مكدوف وتنتهى المسرحية نهاية يسيرة الشأن ممثلة فى خطبة ختامية يلقيها ملكولم.

تلك هى مسرحية مكبث: مسرحية تشمل على لحظات رائعة وقطع من الشعر لا نظير لها ولكنها مسرحية ناقصة التصميم. ومن المفيد أن نقارنها بمآسى شكسبير الأخرى العظيمة لنرى من طريق المقابلة كيف أن افتقارها إلى الصقل هو فى حد ذاته دليل على ما كان شكسبير يبذله من جهد عظيم فى عمله. لقد اعتدنا أحياناً أن نعد شكسبير فناناً مهملاً عشوائياً حقق ما حققه من طريق عبقريته وحدها ووحى اللحظة التى يكتب فيها. ومسرحية "مكبث" هى بالضبط من هذا النوع ولهذا تفتقر إلى عشرات اللمسات الدقيقة التى أسبغ شكسبير بها الحياة على مسرحياته. إنها تفتقر إلى تفاصيل الملاحظة الدقيقة وإلى الشخصيات الثانوية المرسومة رسماً كاملاً وإلى الحكايات المعدة فى عناية كى يبدو وقوعها أمراً طبيعياً. ليس هناك فنان عظيم إلا وهو صناع عظيم أولاً. ونحن نتقبل الكثير فى شكسبير دون مناقشة حتى اننا لا نفطن إليبراعته مفصلة إلا حين نواجه سقطاته العارضة.

## هوامش:

(١) طبعت فى كتاب أ.ك. تشامبرز (وليم شكسبير) ٢ - ص ٣٣٧-٣٣٨.

(٢) المقتطفات من مسرحية "مكبث" مأخوذة من ترجمة الأستاذ محمد فريد أبو حديد لهذه المسرحية (دار المعارف).

(٣) لقد يلاحظ المرء أن استخدام آلة موسيقية خشبية بدلاً من النفخ المعتاد فى الأبواق دليل على أن نص "مكبث" بشكله الراهن كان معداً للتمثيل فى الهواء الطلق.

(٤) أستروفيل وستيلا - المقطوعة ٣٩ - طبعة ١٥٩١.

## ج.ب. هاريسون

# "أنطونى وكليوباترا"

"أنطونى وكليوباترا" هى أكثر مسرحيات شكسبير أبهة. إن شعرها جليل ورسم شخوصها حاذق وبناءها محكم التدبير. ورغم أنها طبعت لأول مرة فى صحيفة مسرحيات شكسبير فقد أدرجها إدوارد بلاونت فى سجل الوراقين فى ٢٠ مايو ١٦٠٨، ولم تبق أى صحيفة منها كما يحتمل ألا تكون قد نشرت قط فى صحيفة. وتشير ملاحظات المسرحية على أية حال إلى آخر تاريخ لكتابتها. وربما كانت بعض القطع الواردة فى النسخة المنقحة من (كليوباترا) صامويل دانيال، وقد أعيد طبعها عام ١٦٠٧، والمناظرة لمثيلاتها فى مسرحية شكسبير محاكاة لهذا الأخير. وإذا كان الأمر كذلك فمن المحتمل أن تكون (أنطونى وكليوباترا) قد كتبت عام ١٦٠٧ أو عام ١٦٠٦، وهكذا يبدو أنها تلت (الملك لير) مباشرة.

كانت ترجمة نورث لسير بلوتارك هى مصدر المسرحية شأنها فى ذلك شأن سائر المآسى الرومانية: يوليوس قيصر وكوريولينوس ولكن المعالجة هنا مختلفة تماماً. فكلا (يوليوس قيصر) و(كوريولينوس) تشعرنا بأن شكسبير يكبح جماح نفسه كأنما يحاول الحفاظ على مقتضيات الذوق الكلاسى الملائم. أما فى (أنطونى وكليوباترا) فنحن نراه حراً كأتم ما تكون الحرية ونرى فى كتابته دلائل البهجة والفهم والتلذذ وسيطرة جديدة على الكلمات والأوزان والصور. إننا نجد فى لغة (لير) و(مكبث) ما يوحى بأن الكاتب يمارس تجربة مقصودة واعية ولكننا نجد التكنيك الجديد فى (أنطونى وكليوباترا) وقد صار غريزياً.

إن الحماس الزائد لمحررى هذه المسرحية قد أفسد استمتاعنا بها بعض الشىء على أية حال. فهم قد أعادوا تنظيم شعرها ولخصوا مناظرها. كان منهج شكسبير الطبيعى فى البناء هو أن يقدم القصة فى سلسلة من الحكايات قد تصل إلى خمس عشرة أو عشرين حكاية مع نصف دزينة من المناظر الطويلة وقطع قصيرة تملأ الفجوات بين الحكايات الرئيسية. فمسرحية (هملت) على سبيل المثال تحوى ثمانية عشرة منظراً ونجد أن عدد أبيات أربعة من هذه المناظر قد يتجاوز الثلاثمائة فى كل

منظر وأن ستة من المناظر يقل عدد أبياتها عن مائة بيت. وفى (تاجر البندقية) جرب شكسبير فى الفصل الثانى منهج المراوحة السريعة بين تسعة أحداث يقل عدد أبيات سبعة منها عن ثمانين بيتاً. وهذه المناظر القصيرة تجعل العقدة تتحرك حركة سريعة وتجعل الجمهور على صلة بكل جوانب القصة المركبة. لقد كانت تلك طريقة فى التقديم لجأ إليها المسرح الإليزابيثى بكل فروعه المحلية عن طيب خاطر. وفى (أنطونى وكليوباترا) يجرب شكسبير المراوحة السريعة مرة أخرى. فالمسرحية تحتوى على ما لا يقل عن اثنين وأربعين حكاية منها واحدة فقط يتجاوز عدد أبياتها الثلاثمائة بيتاً ومنها أربعة وعشرون يقل عدد أبياتها عن خمسة وسبعين بيتاً.

هكذا راح شكسبير يعرض علينا قصته فى سلسلة من الومضات مستخدماً كل جزء من خشبة المسرح. فهذه الحكايات تعد فى النص المألوف لدينا مناظر منفصلة لكل منها مجاله الموضعى الخاص. أما فى صحيفة مسرحيات شكسبير وعلى مسرح (الجلوب) فإن الأماكن قلما كان يشار إليها لأن الحكايات لم تكن "مناظر" بمعنى الأماكن وإنما كانت بمثابة لمحات عن الشخصيات فى حدث سريع. ولا يمكن تمثيل هذه المشاهد تمثيلاً مناسباً إلا على خشبة المسرح الإليزابيثى أو على مسرح حديث يسمح تصميمه بأن يتم تغيير المناظر فى التو واللحظة. وما دامت (أنطونى وكليوباترا) مسرحية إليزابيثية أساساً فإن خير سبيل لدراستها هو أن ننظر إليها على ضوء مسرح (الجلوب).

إن المنظر الأول قد صيغ فى قالب من القوالب الأثيرة عند شكسبير فى فترة نضجه. فثمة شخصيتان ثانويتان، فيلو وديمتريوس، (ولن يظهرا بعد ذلك) تدخلان من أحد أبواب خشبة المسرح الرئيسية. إن فيلو ساخط على هيام أنطونيو وتلك هى النغمة الأولى فى المسرحية: قائد عظيم انحدر حتى صار "كمروحة تروح على نفس هذه المصرية وأهوائها" (١). ينفخ فى الصور ويستدير فيلو ليوجه الاهتمام إلى ستائر الجزء الداخلى من خشبة المسرح فتنفتح الستائربينما يتحرك الموكب: (يدخل أنطونى وكليوباترا ووصيفاتها وخدمها مع خصيان ليروحوا عليها بالمراوح). يقول فيلو: (أنظر جهة قدومهما وأمعن فى النظر تجد هذا الرجل الذى كان عاهلاً من الحكام الثلاثة للعالم قد انقلب داعراً مخبولاً. انظر وفكر فيما ترى). وتؤكد كلمات أنطونى الأولى لكليوباترا هذا التشهير من جانب فيلو. فعلى الرغم من أن كليوباترا تبتهج بإغاظته لا يلقى أنطونى بالاً إلى الرسول القادم من روما. يقول أنطونى: (فلتغرق روما فى مياه التيبر ولتدمر الامبراطورية الرومانية على اتساعها وتصبح أنقاضاً. قسماً إنى لا أريد

شيئاً آخر غير إقامتى بمصر وكفى). ثم تحيطه كليوباترا بذراعيها فيقول: (ولعمرى ان الممالك من التراب ولا تستحق عناء غزوها وان دنيانا الدنسة هذه تمد الإنسان والحيوان الأعجم بالغذاء سواء وان التمتع بالحياة لا، الحصول على الثروة وسلطة الحكم أنبل مقصد إذا استطعت الوثوق من أننا نحن الاثنين على تمام الوفاق متحليين بحلية الشرف وهذا ما أشهد عليه كل العالم على أن كل فرد سيناله العقاب إذا أنكر كل ذلك ولم يعترف بأنا لا مثيل لنا) ويتحرك الموكب تاركاً دمتريوس وفيلو يصدران تعليقاً قصيراً حزيناً إذ يمران.

تعود جماعة الأتباع المثرثرة: الفتاتان تشارميان وإيراس ومرديان الخصى وألكساس أحد أتباع كليوباترا والعراف وإنو باربس الرومانى الذى يجد متعة مشوبة بالازدراء فى مراقبة هذا الجمع التافه النزق. تدخل كليوباترا من داخل المسرح. لقد غدا حبيبها أنطونى جاداً: "أخذ يفكر فى شئون روما". إنه لا بد أن يخضع لها سريعاً ولكن عندما يدخل منهمكاً فى الحديث مع الرسول الآتى من روما تغدو مستبدة وتخرج مع أتباعها فى كبرياء.

لقد تغير أنطونى سريعاً من العاشق المفتون إلى القائد. إن حديثه مع الرسول مقتضب يصيب الهدف. ويدخل رسول ثان فيبدأ أنطونى فى إيقاظ نفسه. يدخل رسول ثالث حاملاً رسالة وأنباء هامة: لقد توفيت فولفيا زوجة أنطونى. ويصرف أنطونى الرسل الثلاثة لينفرد بأفكاره. لقد كانت فولفيا صعبة الإرضاء ولكن موتها كان صدمة أيقظت ما نام من احساسه بالواجب. لا بد له من أن يرحل عن مصر. ويدعو إنوباربس.

إن شخصية إنوباربس من خلق شكسبير فهو لا يعدو فى كتاب بلوتارك أن يكون اسماً. ومن المؤكد انه هنا شخصية من بين الشخصيات التى تعلق على ما يجرى وتمثل تجسيداً جديداً للجوقة القديمة. ابتكر شكسبير هذه الشخصيات ليقدم لنا أفكاره الخاصة عن أحداث مسرحيته وأشخاصها. إن إنوباربس نموذج الجندى البارد المتهكم وهو رجل على حظ عظيم من حسن الإدراك وخبرة كبيرة بشظف العيش. إنه رجل أمين، نموذج الأمانة التى ادعاها ياجو لنفسه، وهو صريح إلى أبعد حد يرى فى وضوح من خلال ضباب خداع النفس الذى يتسم به من يفوقونه ويجرى وراء ما يكفل له حظاً حسناً ولكنه قد أشرب رغم ذلك فضائل الجندية من طاعة وولاء. مثل هذا الرجل يصلح لأن يكون المعلق الطبيعى فى أى مجتمع من المجتمعات كما يمكن الركون إليه فى التعبير عن أفكاره تعبيراً خشناً لا يساوره خوف.

إن إنوباربس لا يتأثر كثيراً بهذه العودة المفاجئة للاحساس بالواجب إلى أنطونى. فقد سبق له أن رآها تلم به ذات صباح بعد ليلة زاهية. وبريق كليوباترا لا يغلب إنوباربس على أمره فقد رأى كثيراً من النساء الأخريات على أنه حين يئن أنطونى قائلاً: "ليتنى لم أرها" يجيبه إنوباربس بهذا الاعتراف على الأقل: "إذن كانت تفوتك رؤية قطعة فنية عجيبة ولو لم يصادفك حسن الحظ ورأيتها للوثت سمعتك كسائح فى أقطار العالم". وإنوباربس لا يطيق صبراً على النفاق عندما يعلن له أنطونى فى لهجة حزينة تلائم الموقف أن فولفيا قد توفيت. ولكنه يخف إلى إطاعة قائده فى نشاط عندما يتحول هذا إلى العمل ويصدر الأوامر بالرحيل.

نعود إلى كليوباترا بعد أن رأينا أنطونى يتخطر على خشبة المسرح وهو فى هذه الحالة. تنفرج الستائر عن أعلى المسرح فنراها مع الفتاتين وألكساس. إنها لن تدع أنطونى يبارح مصر ببساطة وهى تمضى فتعطى الفتاتين درساً فى كيفية الاحتفاظ بالرجل: "ابحث عنه واخبرنى عمن معه وعما يشغله بدون أن يعلم انى أرسلتك فإذا وجدته حزيناً فقل له إنى أرقص وإذا كان مسروراً فأخبره بأنى فوجئت بمرض. هيا على عجل وعد". وتنزعج تشارميان من هذه المعاملة الغريبة للرومانى العظيم فهى قد كانت بحيث تفسح له الطريق فى كل شىء ولا تغضبه فى شىء. وتجيبها كليوباترا: "إن نصيحتك نصيحة امرأة مجنونة تؤدى إلى فقدى إياه". يدخل أنطونى وتدعى كليوباترا الإغماء وبهذا تظهر فى صورة الحبيبة التى هجرها حبيبها الخائن. ويثور أنطونى إذ لا بد له من الرحيل ويروح يتوسل إلى منطقها. ثم ان فولفيا قد توفيت وهو عذر يملأ نفس كليوباترا ازدراء: "ولو ان سن الحصافة والتبصر التى قد بلغتها لم تستطع تعليمى الاقلاع عن طيشى فى الحياة فإنها تعلمنى ألا يبلغ الطيش منى أن أصدق ما تقوله عن موت فولفيا. هل حقاً ماتت فولفيا؟" وعندما تجد أن أنطونى يقول صدقاً تجبهه بقولها: "لقد وضح لى كل شىء الآن وضوحاً تاماً وظهر لى كيف تقابل خبر موتى بالقياس إلى ما ظهر منك عندما سمعت خبر موت فولفيا". يفقد أنطونى الثقة فى نفسه فهو يضرع إليها أن تصغى إلى ما يقضى به العقل ولكن كلماتها تشتته ويلتمس العون. لكنها تسخر منه إذ تنتقل من السخرية إلى الشجن ومن الشجن إلى الرفعة والتصميم.

تسدل الستائر على الجزء العلوى من المسرح وتنفرج عن داخله من تحت. لقد انتقلنا إلى روما حيث نرى أوكتافيوس قيصر الصغير وليبدس عضوى الثالوث يرثيان لقصور شريكهما الأكبر فى نفاد صبر. هكذا يبنى شكسبير شخصية أنطونى بكل

وسيلة. لقد رأيناه عاشقاً وقائداً وها نحن أولاء نسمع المزيد عنه الآن من خلال ما يبديه شريكاه من ملاحظات ناقدة لائمة: إنه ماجن لا يأبه لشيء، يدمن الشراب في الوقت الذي يتعين عليه فيه أن يكون في حومة الوغى. والرجلان محقان في قلقهما فبومبي الصغير قوي بحراً وغير الراضين عن الأحوال - بل والقراصنة - ينضوون تحت لوائه. آه لو جاء أنطوني! ذلك أن في شخصية أنطوني جانباً آخر يعترف به أوكتافيوس. إنه جندي مقاتل من الطراز الأول يمكنه احتمال أشد المشاق.

مرة أخرى تنفرج ستائر الجزء العلوي من المسرح عن كليوباترا ووصيفاتها إذ تفكر - متشهية - في حبيبها الغائب أنطوني وسائر عشاقها من الرومان: قيصر وبومبي. يدخل ألكساس حاملاً رسالة الوداع التي بعث بها أنطوني. لسوف تكاتبه الآن يومياً. تقول: "هل أحببت يا شرميان يوليوس قيصر هكذا؟" وتجيبها شارميان ساخرة: "قيصر ذلك الشجاع" فتتغضب كليوباترا ولكنها تحول دفة الموضوع راضية: "لقد قلت هذه الكلمات عندما كنت فتاة صغيرة السن وعندما كانت قوة حكمي على الأشياء غير ناضجة ولا بد أن تكوني جامدة الشعور حتى تذكري ما قلته حينئذ".

إن الفصل الثاني يقدم لنا في إيجاز بومبي وحلفاءه: منكراتس وميناس القرصانين. وبومبي متفائل: "هذا مارك أنطوني يجلس في مصر على الموائد ولا يشن غارة خارج هذه الديار وقيصر يكسب المال ويخسر قلوب الرجال الذين يغتصبه منهم وليبدس يتملق الاثنين ويتملقانه ولكنه لا يحبهما ولا يعبأ كل منهما به". وبومبي لا يصدق أن لدى قيصر وليبدس الجرأة على اتخاذ أي خطوة دون الرجوع إلى أنطوني ولكن أنطوني الآن في مصر غارق في الشراب. ولا تلبث الأنباء القائلة بأن وصول أنطوني إلى روما متوقع في كل لحظة أن تقطع على بومبي حديثه وتزيل عنه البهجة.

لقد وصل أنطوني الآن إلى روما كما هو واضح من حديث إنوباربس وليبدس اللذين يدخلان إلى الجزء الرئيس من خشبة المسرح. إن ليبدس يكشف عن طبيعته فهو أضعف شركائه وقد سبق لنا أن أدركنا ذلك عندما رأيناه في مسرحية (يوليوس قيصر) كما انه يتسم بلباقة هيابة ويتوق دائماً إلى اجتناب كل المكدرات إلى أن يمر هذا اللقاء المربك بين أنطوني وأكتافيوس بسلام. إنه لا يجد كبير تأييد من إنوباربس الذي يراه على حقيقته ويحتقره. تنفرج ستائر الجزء الداخلي من المسرح فيظهر أولاً أنطوني وفندتيوس ضابطه ثم يظهر قيصر وميناس وأجربا قادمين من الجانب الآخر. يبادر ليبدس بالتدخل فيرجو أن يصطلح الطرفان. يتخذ الجميع أماكنهم على مائدة المجلس ولا يلبث أنطوني أن يظفر سريعاً بمكان القيادة ويكسب أول نقطة صغيرة وذلك

عندما يصر على أن يجلس أوكتافيوس قبله. إن مناقشة الشكاوى حادة وكل مشترك فى المناقشة يلتزم الحرص فى اختيار كلماته على أهبة الاستعداد لأن يبدأ عراكاً صريحاً عند أول بادرة. يرد أنطونى على شكاوى قيصر رداً مهذباً ولكن دون اعتذار من جانبه. واضح من الأوضاع الراهنة أن صداقتهما الآن تشارف النهاية. وأخيراً يتوسط أجربا بينهما باقتراح: إن أنطونى الآن أرمل ولأوكتافيوس شقيقة هى أوكتافيا. يلقى الاقتراح هوى فى نفس أنطونى فيطلب المزيد من التفاصيل. ويمضى أجربا قائلاً: ليتزوج أنطونى أوكتافيا وبذلك يغدو هو وأوكتافيوس شقيقين وتزول دواعى الغيرة التافهة بينهما.

يقبل أنطونى الاقتراح ويستحيل الجو مودة خالصة. ينسحب الأقطاب تاركين إنوباربس وأجربا وميناس. إن ميناس وأجربا متلهفان على سماع تفاصيل حريفة عن حياة أنطونى فى الاسكندرية وعن فضائح كليوباترا المالحة. وإذ يجد إنوباربس منهما هذا التشجيع يشرع فى وصف أول لقاء بين أنطونى وكليوباترا على نهر سيدنس وصفاً غنائياً عظيماً (٢): "إن السفينة التى قدمت عليها كانت كعرش مرصع وكانت تتلألأ كأنها لهب النار فالمؤخرة مصنوعة من الذهب المطروق والشراع من نسيج بنفسجى اللون وينبعث منها أريج العطر الذى جلب لها قلب الرياح حتى كادت يغمى عليها من شدة الهيام بها أما المجاذيف فكانت من خالص الفضة وتقذف المياه على ترنيم الآلات الموسيقية حتى جعلت المياه التى دفعتها تزداد سرعة كأنها تعشق ضرباتها أما شخصها فكل وصف يعجز عنه وكانت مستلقية فى مقصورتها المصنوعة من خيوط ذهبية أما قوام جسمها فيفوق تمثال إلهة الحب فينس الذى جعله خيال مفتنه أكثر جمالاً من الخلقة الطبيعية وعلى جانبيها وقف ولدان جميلو القسمات وكأنهم إلهه العشق كبيد المبتسمة وبأيديهم مراوح متعددة الألوان تثير الهواء فتشتد حمرة خديها بدلاً من أن تبردهما وكأنى بهم وقد أثاروا الحرارة التى استخدموا فى تخفيف وطأتها . . . أما نساؤها فكن كبنات إله البحر كل منهن جميلة كغيد البحر فى الأقاصيص وقد قمن بخدمتها يقظات وزدن فى جمال الصورة بحركاتهن الرشيقة اللاتى كن يبدينها وقد وقفت عند سكان المركب واحدة من هؤلاء توجه السفينة وكانت حبال السفينة وأشرعتها تتيه عجباً بملامستها لهذه الأيدى الناعمة التى تلامسها وتنبعث من السفينة روائح عطرية لا يعرف مصدرها فيشم رائحتها رجال الشواطئ المجاورة وقد خرج كل سكان المدينة لرؤيتها على حين كان أنطونى جالساً وحده فى السوق يكلم الهواء لأنه لم يجد مستمعاً له غيره ولولا خوفه من إحداث فراغ لذهب هو بنفسه لرؤية كليوباترا وأحدث خرقاً فى الطبيعة . . . عندما نزلت من السفينة أرسل أنطونى يدعوها للعشاء

معه، فأجابته بأنه الأولى به أن يكون هو ضيفها وألحت فى الطلب. عند ذلك لم يسع أنطونى ذو الآداب الراقية والذى لم يرفض طلب أية سيدة إلا أن يذهب إلى الوليمة بعدما أصلح من شأنه وبالغ فى تجميل نفسه فدفع قلبه ثمناً لأكلته وبلغ من إعجابه بمضيفته إعجاباً عظيماً أن جعل يطيل النظر فيها فاشتغل بذلك عن الأكل ولم يتذوقه".

يتأثر الآخرون بذلك ولكن ميناس يعلق قائلاً: "يجب أن يتركها أنطونى تركاً نهائياً" فيجيب إنوباربس الأدرى بحقيقة الأوضاع: "لن يفعل ذلك مطلقاً. إن التقدم فى السن لن يزيل نضارتها ولا التعود على رؤيتها يغض من محاسنها العظيمة المقطوعة النظير. إن النساء الأخريات تفعمهن الشهوات التى يثرنها أما هى فلا تنال كثرتها من جمالها بل انها لتزيد الفؤاد هياماً بها وشغفاً بالاقبال عليها وما أحراها بهذا البيت:

**يزيدك وجهها حسناً   إذا ما زدته نظراً**

والصفات التى تعتبر فى ذاتها خبثاً وسفالة تصبح فيها أكثر بهجة وجمالاً حتى أن رجال الدين يباركون رعونتها".

إن وضع هذه الكلمات على لسان إنوباربس - دون سائر الرجال - فى هذا اللحظة لآية براعة فنية فائقة. إذ لا بد أن تكون كليوباترا سيدة مظفرة إلى أقصى الحدود ما دامت قادرة على أن توقد النار فى خيال أرضى كخيال إنوباربس. الأكثر من ذلك هو أن الوصف يأتينا بعد مرور منظرين على آخر مرة التقينا فيها بكليوباترا. ومن ثم فسنكون فى حالة نفسية مختلفة تماماً عندما نلتقى بها مرة أخرى.

يلى ذلك ثلاث حكايات وجيزة: لمحة عن أنطونى مع زوجته الجديدة، ونتفة من الحديث بين أنطونى والعراف، ووداع ليبدس لقائدى أوكتافيوس. إن حديث أنطونى مع العراف مثال ذكى آخر من أمثلة الإبانة عن الشخصية كما انه يبرز حقيقة تاريخية يبدو أنها أثرت فى شكسبير كثيراً: تلك هى حظ العظماء. فأنطونى - كما نراه فى هذه المسرحية - أكبر وأتم شخصية من أوكتافيوس قيصر ولكن الشاب يستأثر رغم ذلك بكل حظ حسن. إن فى طبيعته ما يكفل له الانتصار على أنطونى: "إذا لاعبته فى أية لعبة فلا مناص من خسارتك بسبب تفوق حظه الطبيعى الذى يجعله يكسب حتى ولو كانت الظروف مواتية لك وإن سناء أخلاقك وبهجتها لتنطمس عند بزوغه وإنى أكرر قولى من أن روحك تخشى رعايتك وأنت بالقرب منه وعند غيابه يظهر نبلها".

نعود الآن إلى كليوباترا ووصيفاتها. تنفرج الستائر عن أعلى المسرح كما حدث من قبل. إن كليوباترا ما زالت تحلم بأيامها السعيدة قبل أن يفارقها أنطونى. يدخل

رسول. واضح من عزوفه عن الكلام أنه يحمل أنباء سيئة. إن سعادة كليوباترا فى مبدأ الأمر بأن تسمع منه أن أنطونى ما زال حياً يرزق تحول بينها بين سماع المزيد. وينبئها الرسول لاهثاً فى عبارات قصيرة سريعة بالحقيقة المخيفة. لقد تزوج أنطونى أخت أوكتافيوس.

ينقلب كيان كليوباترا فى مثل لمح البرق. إنها تضرب الرسول التعس المسكين حتى يسقط أرضاً، تحمله من شعره ثم تقذف به إلى الأرض. تستل سكيناً لكنها سرعان ما تفئ إلى رشدها وتطلب إليه أن يعيد على مسمعها تلك الحقيقة المقيتة. عندما تبدأ فى الإفاقة من الصدمة يثور حب استطلاعها رغم كل ما حدث وتصر أن تعرف منه المزيد. تقول: "اذهب إلى الفتى يا ألكساس واطلب منه أن يصف ملامح أوكتافيا وسنها وميولها ولا تدعه يترك فى وصفه لون شعرها واحضر لإخبارى سريعاً".

تسدل الستائر. يعيدنا النفخ فى الصور إلى الشئون الحربية. على الجزء الرئيس من خشبة المسرح "إعلان بالأبواق. يدخل بمبى وميناس فى جانب ومعهما الطبول والأبواق وفى الجانب الآخر قيصر وأنطونى وليبدس وإنوبربس وميناس والجنود سائرة". يلتقى القواد. يعترض بومبى اعتراضاً هيناً الغرض منه حفظ ماء الوجه ويقبل شروط الثالوث داعياً الجميع إلى وليمة على ظهر سفينته. يتقدمهم إلى الخارج فلا يبقى سوى ميناس وإنوباربس اللذين يعلقان على قوادهما. من الحتم أن تتحول دفة حديثهما إلى كليوباترا. يسأل ميناس صاحبه: "هل لك أن تخبرنى أتزوج كليوباترا؟ فيجيبه إنوباربس هذه الإجابة الملتوية: "أخت قيصر اسمها أوكتافيا". على أن إنوباربس يخالف ميناس فى الرأى عندما يقول هذا الأخير إن أنطونى وقيصر قد ارتبطا إلى الأبد. يقول إنوباربس: "إن الرباط الذى جمع شملهما فى الظاهر ووثق عرا الصداقة بينهما سيكون نفسه معول هذه الصداقة وعاملاً على هدمها. إن أوكتافيا امرأة عفيفة رزينة وهادئة الأخلاق" فيسأله ميناس: "من لا يتمنى أن تكون امرأته على هذه الصفات؟" فيجيبه إنوباربس: "هو ذلك الذى لا يتصف بهذه الصفات وهذا هو مارك أنطونى لأنه سيعود إلى معشوقته المصرية ثانية. عندئذ تشعل تنهدات أوكتافيا النار فى صدر قيصر وكما قلت لك من قبل ما كان سبباً فى قوة صداقتهما سيكون السبب المباشر فى شقاقهما وسيحاول أنطونى الحصول على مشتهاه من الحب حيث يجده إذ تزوج هنا للمقتضيات السياسية".

إن منظر الوليمة منظر معد. عندما تبدأ الموسيقى فى العزف يرمز للمأدبة بخادمين أو ثلاثة يحملون أطباقاً عابرين خشبة المسرح فينفذون من بين الستائر إلى

الجزء الداخلي من المسرح. تنفرج الستائر فنرى بومبى والثالوث وضباطهم يجلسون إلى المأدبة. إن أنطونى يتحدث عن فيضان النيل مع ليبدس الذى ثمل وثقل لسانه. ينتحى ميناس ببومبى ركناً قصياً ويعرض عليه أن يترك السفينة تحت رحمة التيار ثم يقطع رقاب الثالوث. لكن بومبى - وهو نموذج مصغر لمكبث الذى يخشى أن تكون أفعاله كفاء رغباته - يرفض الاقتراح وبذلك يخسر قضيته. يمضى ليبدس إلى الخارج فيحملونه إلى الشاطئ تاركاً الآخرين يولون وليمة اسكندرانية حقاً - وإنوباربس يشجعهم على ذلك - حتى يصيب أوكتافيوس كفايته فينهض. تسدل الستائر على الوليمة مع نفخ ختامى فى الصور وقرع للطبول. لقد كانت (أنطونى وكليوباترا) مسرحية بالغة الصخب على المسرح الإليزابيثى.

إن المنظر التالى ينحرف عن المجرى الأساس للمسرحية فترة وجيزة من الزمن وهو لا يبدو للوهلة الأولى ضرورياً. إنه يفترض فى النظارة ولا ريب معرفة بالتاريخ وانتباهاً شديداً لا يتوافر لجمهورنا اليوم [يدخل فنتديس وعليه إمارات النصر وأمامه جثة بكورس محمولة [لقد سبق لفنتديس أن ظهر أمامنا لفترة وجيزة عند نهاية المنظر الثالث من الفصل الثانى وذلك عندما قال له أنطونى: "تعالى يا فنتديس. يجب أن ترحل إلى بارثيا وقد أعددت أوراق اعتمادك هناك لوضع الأمور فى نصابها فاتبعنى وتسلمها".

لكننا قد نسينا فنتديس منذ زمن طويل. وها هو ذا الآن يعلن أنه لن يضفى كبير مجد على ما أداه وإلا أثار غيرة قائده ثم يخرج من القصة. إن هذا المنظر على أية حال يوقف مجرى الحدث ولكنه ينقل إلينا الحقيقة الماثلة فى أن أنطونى قد ذهب الآن إلى أثينا ويعين على تعميق إحساسنا بما للقصة من أهمية دولية.

يعود بنا المنظر إلى أجربا وإنوباربس. إنهما يعلقان على ليبدس تعليقاً تشوبه الزراية ويقلدان طرقه القلقة اللبقة. عندما يدخل أوكتافيوس مع أوكتافيا وأنطونى وليبدس يمكننا الآن أن نراقب أوكتافيا عن كثب على ضوء كلمات إنوباربس عنها. إن المناسبة لا تتيح لها استعراض عفتها ولكن من المؤكد أنها باردة هادئة. عندما ينفخ فى الصور إيذاناً بنهاية المنظر تنفرج الستائر فى أعلى المسرح عن الوجه المقابل لما رأيناه. إنها كليوباترا ووصيفاتها وألكسس. لقد استعادت كليوباترا هدوءها بما يكفى لاستجواب الرسول عن غريمتها. تسأله: "هل يتساوى طول قامتها وقامتى؟" فيجيبها: "لا يا سيدتى". تقول: "هل سمعتها تتكلم؟ أجهورية الصوت هى أم منخفضته؟" فيقول: "سمعتها يا سيدتى تتكلم بصوت خافت". تقول: "ليس هذا محموداً وإنه لن يستطيع

حبها طويلاً". عند ذلك تتدخل شرميان قائلة: "يحبها؟ بحق إيزيس إن هذا مستحيل" فتبدأ كليوباترا فى التمتمة راضية: "هذا هو رأيى يا شرميان: غير طلقة اللسان وقصيرة القامة. هل تتبختر فى مشيتها؟ أخبرنى إن استطعت شيئاً عن هذا" ويجيبها الرسول: "إنها تسير وئيداً وسيان مشيتها ووقوفها ويخيل إلى أنها صنم بدون روح وتمثال بدون حياة". ثم يزداد الموقف تحسناً. تسأله: "كم سنها فيما تظن؟" فيقول: "إنها كانت أرملة يا سيدتى" تقول: "أرملة يا شرميان. هذا شىء حسن". يقول: "وأظن أنها بلغت الثلاثين". تقول: "هل تذكر وجهها: أطويل هو أم مستدير؟" فيقول: "مستدير يكاد يصل إلى درجة التشويه". تقول: "أغلب من كن على هذه الصورة حمقاوات بصفة عامة. وما لون شعرها؟" يقول: "أسمر يا سيدتى وجبهتها ضيقة إلى أقصى حد".

تقر كليوباترا عيناً إذ ليس هناك ما تخشاه من هذه الدمية البكماء ولسوف يعود إليها أنطونى سريعاً. لكى يؤكد شكسبير المقابلة مرة أخرى تنفرج الستائر عن أسفل المسرح فنرى رحيل أوكتافيا عن أنطونى. لقد دب الخلاف بين الإخوة وها هو ذا أنطونى يقبل راضياً اقتراح أوكتافيا بأن تتوسط بينه وبين قيصر.

إن المسرحية تكتسب الآن سرعة وقوة دافعة إذ تتضح الأحداث المؤدية إلى الذروة وتتتابع الحكايات أمام أعيننا واحدة فى اثر أخرى. إن إنوباربس ذا الدور المفيد يلتقى بايروس الذى سيلعب دوراً صغيراً وإن يكن ذا دلالة عند نهاية القصة ويتبادل الرجلان الأنباء. لقد تخلص أوكتافيوس من ليبدس. عندما يخرجان تنفرج الستائر عن الجزء الداخلى من المسرح مرة أخرى فنرى أوكتافيوس قيصر يصب جام غضبه على أنطونى أمام أجربا وميناس. يقول: "إظهاراً لاحتقارنا قد فعل كل هذا وأكثر منه بالإسكندرية وسأقص عليكم نموذجاً من سلوكه: ففى ميدان السوق العام نصبت له منصة مغطاة بالفضة. وجلس فوقها مع كليوبطرة على عرش من الذهب. وهناك توجا على مرأى من عامة الشعب وجلس تحت أقدامها قيصرون الذى يدعون أنه ابن والدى وكذلك جلس كل الذرارى غير الشرعيين الذين نبتوا من اتصالاتهما. وقد منحها حكم إقليم مصر وجعلها ملكة مطلقة التصرف فى شئون سوريا الدنيا وقبرص وليديا".

وهكذا عاد أنطونى إلى ساحرته. إن تعجيله بالعودة وسلطان جاذبية كليوباترا عليه ما كان من الممكن أن يعبر عنهما بأروع من هذا الاقتصاد فى العبارة. عندما تدخل أوكتافيا وينتهز قيصر هذه الفرصة الجديدة للنزاع مع أنطونى ندرك أن الصراع قد دنا واقترب. يعود بنا المشهد إلى كليوباترا تعارض إنوباربس حتى نرى المقابلة بين الغريمين مرة أخرى. لقد عنت لكليوباترا نزوة تدعوها إلى شهود المعركة. يعارضها

إنوباربس ولكنه لا يظهر لها كبير احترام. إنه يعاملها باعتبارها عشيقة أنطونى لا باعتبارها ملكة مصر. يلحق أنطونى بهما . لقد قرر أن يحارب فى البحر رغم أن كل الظروف تقف ضد هذا القرار لا لشىء إلا لأن كليوباترا تريد ذلك. سنجد بعد ذلك أنه يسرع نحو دماره وأن السرعة التى تتلاحق بها الحكايات تقوى من هذا الأثر: (يدخل قيصر وتورس ومعه فرقته سائرة). (يدخل أنطونى وإنوباربس).

إن محررى المسرحية يعتبرون هذه المداخل القصيرة – إذ أن عدد كلمات المدخلين لا يبلغ سبعين كلمة – مناظر. وهم يحصرون نطاقها فى جد على هذا النحو. (المنظر الثامن. سهل بالقرب من أكتيوم). (المنظر التاسع. جزء آخر من السهل). (المنظر العاشر. جزء آخر من السهل). (يسير كنديس بجيشه البرى من جانب على المسرح وتورس قائد قيصر من الجنب الآخر وبعدئذ يسمع صوت المعركة البحرية).

عند ذلك يخطو إنوباربس إلى الخلف يتبعه سكارس. لقد فرت كليوباترا من الموقعة البحرية وكأنها بقرة لدغتها ذبابة فى شهر يونية. يتبعها أنطونى وكأنه ذكر البط الخرف. لقد ضاع الأسطول. لن يبقى كنديس فى خدمة أنطونى أكثر من ذلك وإنما سيلحق بمن سبق لهم الانضمام إلى معسكر قيصر. إن إنوباربس هو الوحيد بين قواد أنطونى الذى سيظل مخلصاً لقائده رغم أن عقله يصرخ ضد ذلك.

تغدو الخطوة أشد بطئاً والنغمة أشد إثارة للأشجان بعد صخب هذه الأجزاء السريعة واندفاعها. لقد غمر أنطونى الشعور بالندم. إنه يحث أصدقاءه على أن يتركوه وينخرط فى البكاء. تقترب كليوباترا تتبعها وصيفاتها وإيروس. إن أنطونى – فى البداية – لا ينظر إلى أحد. لقد راح فى لون من التهويم يتذكر أثناءه تلك الأيام التى كان أوكتافيوس الصغير فيها يعتمد عليه. يقول: "نعم يا سيدى إنه فى موقعة فلباى لم يستل سيفه ولكنه تمنطق به كحلية يلبسها المرء فى حفلات الرقص على حين قضيت على كسيس ذى الوجه الأصفر المتجعد وأنا الذى أجهزت على بروتس المجنون أما هو فقد اعتمد على رجال تحت إمرته ولم يشترك فى الموقعة التى تحطم فيها الأسطول ولكن ما الفائدة الآن؟".

إن أنطونى ما زال يمتاز بذلك الخيال الحى الذى مكنه من وصف طعن قيصر من شقوق ثوبه ولكنه كان فى هذه اللحظة كاذباً حتى على نفسه لأنه لا هو ولا أوكتافيوس قد شهد مصرع بروتس وكسيس. يغريه إيروس فى نهاية الأمر بأن ينظر إلى كليوباترا . يؤنبها أنطونى تأنيباً رفيقاً وهو يضرع إليها حتى تنخرط فى البكاء فيرق لها ويقبلها فى لحظة من لحظات الشجاعة المستميتة.

يرينا المنظر التالى المقابلة بين أفول نجم أنطونى وعلو نجم قيصر. إن رسول أنطونى ومدرسه يظهر فى حضرة قيصر سائلاً عن شروط الصلح. وإجابة قيصر مقتضبة فظة: "أما أنطونى فإنى أرفض كل ما يطلبه وأما الملكة فإنى لا أرفض مقابلتها أو الإصغاء إلى مطالبها على شريطة أن تطرد صديقها الذى تسربل لباس العار أو تقتله فإذا فعلت ذلك قابلتها وأنصت لها بترحاب فاذهب وبلغها ذلك".

لكنه يرسل رسوله الخاص - من بعد - ليظفر بكليوباترا من أنطونى. لنلاحظ أن اسم هذا الشخص كما ورد فى صحيفة المسرحيات هو ثيدياس كلما ظهر. ولكن محررى المسرحية - الأحكم من شكسبير ولا ريب - قد وجدوا أن اسم ا لرجل عند بلوتارك هو ثيريوس ومن ثم فقد حرصوا على تغيير الاسم كلما التقوا به! . .

يعود المنظر بنا إلى كليوباترا وأنطونى. إن أنطونى إذ يتخلى عنه الحظ يزداد إغراقاً فى الخيال وتسيطر عليه فكرة مؤداها انه خير من الصبى قيصر رغم أن هذا الأخير يفوقه مالاً وأسطولاً وفرقاً. بل انه يرسل طالباً الالتقاء بقيصر فى مبارزة شخصية: سيفاً بسيف. إن هذا أكثر مما يستطيع إنوباربس أن يتحمله. فهو قد يفهم الهزيمة ولكن أنطونى قد غدا أبله صرفاً. عندما ينسحب أنطونى وسفيره يدخل ثيدياس حاملاً رسالة قيصر الشخصية إلى كليوباترا.

ليس هناك ما يدعونا، حتى هذه اللحظة، للشك فى غرام كليوباترا بأنطونى وإخلاصها له. لكن الدائرة الآن قد دارت عليه كما هو واضح ومن ثم فكليوباترا لا تمانع فى الاستماع إلى عروض الجانب المنتصر. إن ثيدياس غاية فى اللباقة. يقول لها إن قيصر على يقين من أن الخوف لا الحب هو ما يبقيها إلى جوار أنطونى. وتستجيب كليوباترا للإغراء. لقد سبق لها أن أغوت ثلاثة قواد رومانيين وهى لا تلبث أن تقول إذ تزداد الفكرة تمكناً منها: "إنه إله ويعرف الحق الذى ليس فوقه حق فإن شرفى لم أسلم فيه من تلقاء نفسى لكنه اغتصب منى اغتصاباً".

يتبين إنوباربس الخيانة فيبادر مسرعاً بإحضار أنطونى. يغدو ثيدياس الذى لقى منها تشجيعاً أكثر تحديداً فى كلامه فيقترح عليها أن تفارق أنطونى وتضع نفسها تحت رحمة قيصر. يلقى الاقتراح هوى فى نفس كليوباترا فتبدأ فى خلب لبه عارضة عليه كل مفاتنها. تقول له: "ما اسمك؟". فيقول: "اسمى ثيريس" فتمضى قائلة بأخلب نبراتها للألباب: "يا أنجب الرسل أرجو أن تقبل يد قيصر نيابة عنى وأن تخبره أنى مستعدة أن أضع تاجي تحت قدميه وأركع أمامه وأنى أريد أن أسمع ممن تخضع له كل الناس ما يقرره بشأن مصير مصر".

إن ثيدياس، شأن كل بلاطى حسن التهذيب، يسأل الملكة أن تمنحه امتياز تقبيل يدها. وفى هذا الوقت يكون إنوباربس قد عثر على أنطونى الذى يسمع نهاية المحادثة إذ تتمتم كليوباترا قائلة: "إن والد قيصرك عندما كان يفكر فى غزو الأقطار كان كثيراً ما يضع يده على هذه اليد الضعيفة ويمطرها وابلاً من القبلات".

إن أنطونى الذى سبق له أن سمع هذه النغمة يشتعل غضباً فالليث القديم فيه ما زال قادراً على الغضب. يأمر بحمل ثيدياس إلى الخارج وجلده ثم يتحول إلى كليوباترا. إن بريقها قد حجب الحقيقة المحزنة المعذبة الماثلة فى أنها - رغم كل سحرها - ليست إلا عاهرة وأنها كسائر العاهرات على استعداد لأن تهجر حبيبها فى الوقت الحاضر إذا تقدم لها من هو خير منه. إن أنطونى الآن يرخى لنفسه العنان ويزأر قائلاً: "قد كنت كثيرة الخطأ دائماً ولكن إذا ما جعلتنا أخطاؤنا أشد قسوة فإن الآلهة تختم على بصائرنا وتجعلنا نقدس هذه الأخطاء ونسر منها ونحن نسير الخيلاء إلى الدمار والهلاك" فتقول كليوباترا: "وا عجباً كل العجب! هل تعتقد فى هذا الاعتقاد السيئ؟" فيقول: "لقد وجدتك متعة لقيصر بل لبومبى ثم عافتك نفساهما كما يعاف الآكل المملوء فضلات الطعام وفضلاً عن ذلك كنت أكثر ميلاً للشهوة البهيمية وأكثر شهوة بها إلى حد مبتذل أكثر من المألوف وإنى متيقن أنك لا تعرفين العفة ولو انك قد تعرفين معناها".

لكن غضبه ينفثأ عندما يجرون ثيدياس التعس إلى محضره. تنتظر كليوباترا حتى يغدو أشد هدوءاً فتسأله: "هل انتهيت؟" وتمر العاصفة بدمدمته للمرة الأخيرة: "لأجل أن تتملقى قيصر تتبادلين نظرات الحب وشخصاً وضيعاً فحسب" ويضرع إليها قائلاً: "ألم يصب قلبك الفتور بالنسبة إلى؟" عند ذلك تنفجر عواطفها أول انفجار حقيقى نراه. تقول: "يا عزيزى لو كنت كذلك فليخلق الله من قلبى البارد برداً ويسمم منبعه وتسقط أول بردة منه على رأسى وتذوب فتذوب معها نفسى ثم تسقط على رأس ولدى قيصرون فيموت ويموت معه كل المصريين الباسلين الذين تدمرهم هذه العاصفة النازلة وتطرحهم أرضاً وتترك جثتهم ليأكلها ذباب النيل وبعوضه".

من العسير عند هذه النقطة أن نعرف ما إذا كانت كليوباترا صادقة أو كاذبة .فلعلها هى نفسها لم تكن تعرف حقيقة مشاعرها. ولكن المهم أن كلماتها توقظ الطيش القديم فى نفس أنطونى وتدعوه إلى الاستمتاع بليلة أخرى زاهية تكون بمثابة توطئة لمعركته البطولية الأخيرة. إن إنوباربس لا يستطيع تحمل ما هو أكثر من ذلك.

يعقب هذا المنظر الطويل إسراع فى خطوات المسرحية ومرة أخرى تتكسر الحبكة إلى سلسلة من الحكايات القصيرة السريعة. يسمع قيصر بتحدى أنطونى الشخصى له فيكون جوابه: "ألا فليعلم ذلك الشرير العجوز أنى لو أردت الموت لكانت لدى وسائل أخرى غير أن أحط بقدرى وأنازله".

وقد كانت كلمة "الأفاق" (الشرير) فى عصر شكسبير كلمة مخزية أكثر مما هى مخزية فى يومنا هذا (الفصل الرابع – المنظر الأول). فى أعلى المسرح يتلقى أنطونى رد قيصر ويودع أتباعه المخلصين متقدماً إياهم إلى مائدة العشاء (الفصل الرابع – المنظر الثانى). يظهر بعض الجنود على الجزء الرئيس من خشبة المسرح و"يقفون فى كل ركن من أركان المسرح . . . موسيقا من مزامير الخشب وكأنها تسمع من تحت المسرح". يقول أحد الجنود: "إنه الإله الجبار هرقل الذى يحبه أنطونى وقد تخلى عنه الآن" (الفصل الرابع – المنظر الثالث). يرتدى أنطونى درعه بمساعدة كليوباترا وإيروس فى مؤخرة أعلى المسرح ويقبل كليوباترا قبلة جندى بين موسيقى الصيحات والأبواق ثم يتركها (الفصل الرابع – المنظر الرابع) بينما يستعد أنطونى للمعركة على الجزء الرئيس من خشبة المسرح. يسمع أن إنوباربس قد تخلى عنه. إنها أسوأ ضربة حلت به حتى الآن ولكنه يعلق عليها قائلاً: "اذهب يا إرس وارسل أمواله إليه ولا تحجز شيئاً منها مهما كان تافهاً. فقم بتنفيذ ذلك واكتب له كلمة وداع وتحيات رقيقة وسأوقع على هذا الخطاب وقل له فيه: إنى أرجو ألا يجد ما يجعله يستبدل بسيده الجديد سيداً آخر. واها لحظى الذى أفسد الناس الأمناء".

هذا القبس من الشعلة الإلهية موجود دائماً فى أنطونى. إن قيصر الصغير ثابت على مبادئه رصين بارد أما أنطونى فإنه يضطرم بالسماحة المفاجئة فى أسوأ لحظات حياته (الفصل الرابع – المنظر الخامس). ينفخ فى الصور مرة أخرى. إن قيصر – الذى غدا إنوباربس الآن من بين أتباعه – يصدر أوامره ببدء المعركة ولكنه يتجاهل القادم الجديد الذى بدأ يندم على خيانته. عندما يعلم إنوباربس أن أنطونى قد أرسل إليه أمواله زيادة فى الجود ينصدع قلبه (الفصل الرابع – المنظر السادس).

يلى ذلك تنبيه بالطبول والأبواق وتنبيهات تسمع عن بعد ويصيح إروس فى ظفر: "لقد هزموا يا سيدى وتفوقنا عليهم كفيل بأن يمنحنا انتصاراً عظيماً" (الفصل الرابع – المنظر السابع). (تنبيه. يدخل أنطونى سائراً وسكارس مع آخرين). هكذا يعود أنطونى منتصراً وتخرج إليه كليوباترا مرحبة به. ألا إن هذه لآخر لحظة من لحظات النجاح فى حياته (الفصل الرابع – المنظر الثامن). يتخذ الحراس أماكنهم. إنها الليلة

التى تعقب المعركة. يظهر إنوباربس فيتمتم رافعاً وجهه إلى السماء: "اشهد على أيها القمر المبارك عندما يذكر أولئك الخونة عهدهم ومواثيقهم ويحتقرون احتقاراً مزرياً من جراء نكثها تذكر أن إنوباربس التعس اعترف بخطئه أمامك".

ويموت محطم القلب (الفصل الرابع - المنظر التاسع). يتقدم أنطونى بجيشه (الفصل الرابع - المنظر العاشر). يدخل قيصر بجيشه (الفصل الرابع - المنظر الحادى عشر). (تنبيه من بعيد يسمع كأنه صوت موقعة بحرية). يدخل أنطونى وسكارس. يخرج أنطونى لمراقبة سير المعركة بينما يعلق سكارس عليها فى لهجة متوجسة: "لقد بنت عصافير الجنة عشاشها فى سفن كليوبطرة ولا يعرف العرافون ما ينبئ عنه هذا ويقولون إنهم لا يستطيعون تأويله وإنهم ينظرون مكتئبين ولا يجسرون على الإفضاء بعلمهم. على أن أنطونيو شجاع ولكنه فى لحظة يكون متفائلاً وفى أخرى متشائماً والوقت بين الفترتين وجيز وإن حظه الممتزج فيه الخير والشر يبعث فيه الأمل بأن يستبقى ما فى يده ثم يجعله يقنط خوفاً من الشر الذى سينزل به".

ثم يتغير الموقف على حين غرة ويخطو أنطونى إلى الأمام فى غضب شديد: "لقد خسرت كل شىء وإن هذه المصرية القذرة قد تركتنى واستسلم أسطولى للعدو وهناك أعدائى يقذفون بقبعاتهم إلى السماء سروراً وابتهاجاً وسيلهون بالشراب وكأنهم أصدقاء اجتمعوا بعد فراق طويل. إيه أيتها العاهرة الفاجرة! إنك أنت التى بعتنى إلى ذلك الشاب وإن قلبى ليس ثائراً عليك دون غيرك. أخير رجالى بأن يفروا جميعاً لأن أمرنا سينتهى بعد أن أنتقم من ساحرتى وأشفى غليلى منها. اذهب".

إن كليوباترا تزحف نحوه ولكنه ينحيها عنه فى سورة غضبه ويخرج باحثاً عن إروس (الفصل الرابع - المنظر الثانى عشر). إن كليوباترا التى امتلأت رعباً من غضبه تفقد كل قدرة على الحكم وتطلب من وصيفاتها أن يساعدنها فتجيبها شرميان: "إلى الهيكل! وهناك احبسى نفسك وارسلى من يخبره بأنك مت. إن نزع الروح من الجسم ليس أكثر فظاعة من انقشاع العظمة عن فرد تمتع بها أمداً طويلاً".

هذه هى المرة الأولى التى تطلب فيها كليوباترا من امرأة أخرى أن ترشدها إلى كيفية معاملة الرجل. إن النصيحة التى تتلقاها قاتلة ولكنها تتقبلها. تقول: "هيا إلى الهيكل. يا مرديان اذهب واخبره أنى قتلت نفسى وقل له: إن آخر كلمة نطقت بها كانت: أنطونى" ثم تضيف قائلة: "واجعل وصفك مملوءاً بالأسى والحزن".

يعقب كل هذا الاندفاع والعنف هدوء الدوامة فى منظر طويل يبدأ بداية هادئة ساكنة. لقد أوفى أنطونى على النهاية. كانت حياته أشبه بسحابة ذات شكل دائم

التغير. هجرته كليوباترا وانضمت إلى قيصر. بينما هو يرزح تحت هذا العبء يدخل عليه مرديان فيروى له ما فى جعبته بطريقة تستدر العطف كما أمرته كليوباترا. إن أنطونى يرى فى هذا علامة الرحيل. يقول: "اخلع عنى لباس الحرب. لقد انتهى عمل اليوم الطويل ويجب أن ننام".

يصرف إيروس بعض الوقت حتى ينفرد بأفكاره: "سألحق بك يا كليوباترا فى الدار الآخرة وأطلب منك الصفح بدموعى إذ يجب أن أنهى هذه الحياة لأن طولها بعد عذاب. فقد اختفى النور الذى كان يرشدنى فى خطواتى فى الحياة لذلك يجب أن أموت ولا أسير فى الظلماء التى سببها اختفاؤه. والآن كل عمل خسران. وحقاً قد يسوء الحظ فتصبح هباء كل المجهودات المنتجة وما نراه سبب النجاح قد لا ينشأ عنه إلا الخيبة والحرمان. فالواجب إذاً أن أنهى كل شىء".

إن لهذه الكلمات إيقاعاً جميلاً لا يزايل أذهاننا. فأنطونى – كالبجعة المحتضرة – يموت على أنغام الموسيقى. ثم يستدعى إروس. لقد آن الأوان. إن لأنطونى حساً دراميأً لا يزايله وها هو ذا الآن يلقى – فى جنازة نفسه – خطبة وجيزة سميعها الوحيد هو إيروس: "بعد أن ماتت كليوبطرة عشت مهدور الشرف حتى ان الآلهة نفسها تكره انحطاطى أنا الذى قسمت الدنيا كما أردت وعلى ظهر المحيط قدت السفن العظيمة التى كان اتساعها كافياً لإيواء مدينة بأسرها ولا أحط نفسى بأن أكون أقل شجاعة من امرأة أو أقل شرفاً منها. تلك التى تقتل نفسها قد هزأت بقيصر وكأنها تقول له: إن نفسها هى التى انتصرت على نفسها".

لقد سبق لإروس منذ زمن طويل أن وعد سيده بأن يقتله إذا لم يبق أمامهما سوى العار والرعب. لكنه الآن يتردد حتى إذا رأى أنطونى يحول وجهه عنه طعن نفسه. ها هنا دليل آخر على نبل أنطونى. لقد غدا عليه أن يقتل نفسه. إنه يتخبط وهذا أمر طبيعى يلائمه وإن أهاج أشجاننا لأن كل تصرفاته فى الأيام الأخيرة قد كانت تخبطاً. يصل ديميدس بعد فوات الأوان حاملاً رسالة كليوباترا القائلة بأنها لم تمت.

يعود بنا المنظر إلى أعلى المسرح. إتدخل كليوبطرة وخادمتها من أعلى الهيكل ومعها شرميان وإراس.إلقد أدركت كليوباترا فور تمالكها زمام نفسها أن نصيحة شرميان كانت قاتلة وها هى ذى تسأل ديميدس فى قلق عندما يظهر: "ما الخبر؟ هل مات؟" ويحمل أنطونى إلى أسفل المسرح. لا مجال الآن للشك فى حبهما أو إخلاص كل منهما للآخر: "إنى سائر إلى الموت يا ملكة مصر وإنى لا محالة ميت ولا أطلب من

الموت إلا أن يمهلنى قليلاً حتى أقبلك ألف قبلة هى آخر ما أضع على شفتيك". إنها لا تجرؤ على الخروج من مأمنها فى الهيكل ولكن فى استطاعتهم على الأقل أن يرفعوه إليها.

لقد ثارت مناقشات كثيرة حول طريقة تمثيل هذه الواقعة فإن تعليمات المسرح الواردة فى صحيفة المسرحيات غامضة: إيرفعون أنطونى إلى كليوباترا .[إن ارتفاع الجزء الرئيس من خشبة المسرح عن الحظار الذى يواجه أعلى المسرح لا يقل عن أربعة عشر قدماً.

هكذا ينام أنطونى للمرة الأخيرة بين ذراعى كليوباترا. إنه يوجه إليها نصيحتين: "اصطلحى أنت وقيصر فهو وحده الذى يستطيع المحافظة على شرفك وشخصك" وعندما تتمتم قائلة: "هذان الشيئان لا يتفقان فإذا اهتممت بأمر شخصى فقدت شرفى" يجيبها قائلاً: "لا تثقى بمن حول قيصر إلا ببروكليس" ثم يتحامل على نفسه ليقول قولته الأخيرة: "لا تندبى التغيير التعس بسبب موتى ولا تحزنى بسببه فلك سلوى ذكرياتى السابقة وما كان فيها من حياة موفقة سعيدة تمتعت بها إذ كانت حياتى أعظم وأشرف حياة سائر أمراء العالم وإني الآن لا أموت ميتة مرذولة خاضعاً خضوع الجبان لمواطنى قيصر بل رومانياً شجاعاً قهره رومانى آخر. إن روحى آخذة فى الصعود إلى بارئها وقد فقدت قواى".

هذه آخر مرة نرى فيها أنطونى يخدع نفسه هذا الخداع المثير للأشجان. إن الذى قهر أنطونى لم يكن أوكتافيوس بل كليوباترا وكان – فى المحل الأول – نفسه هو. يغمى على كليوباترا عندما يموت فتظن وصيفاتها – لفترة من الزمن – أنها قد لحقت به ولكنها تعود إلى الوعى وقد تغيرت. لم يبق الآن شىء ذو شأن غير القمر الزائر.

إن القصة لا تنتهى عند هذا الحد. فشكسبير لا يسمح لنا بأن نتباطأ فى مشاهدة هذا المنظر على أعلى المسرح إذ سرعان ما تنفرج الستائر فى أسفله عن قيصر الجالس مع مجلس حربه. إنه لم يسمع بمقتل أنطونى حتى الآن. عندما يدخل ديكريتاس ومعه سيف أنطونى المخضب بالدماء ويقول ما فى جعبته يعلق قيصر قائلاً: "إن هلاك رجل عظيم كهذا كان من الواجب أن تتبعه رجة عنيفة. وإن ا لأرض فى دورتها كان يجب أن تقذف بالسباع الحية من عرينها إلى الشوارع المأهولة وبالرجال إلى مأوى الأسود. ولعمرى ان موت أنطونى ليس موت فرد بل مصيبة حلت بنصف العالم".

من الملاحظ أن بنية الشخصيات الرئيسية دائمة التغير طوال المسرحية. لقد كان أنطونى فى بدايتها قائداً مفتوناً وقد ثابر على التدهور حتى أضحى وغداً عجوزاً طناناً ولا ريب اللهم إلا إذا استثنينا تلك الفترة القصيرة التى عاد فيها إلى مكانه الطبيعى قائداً للثالوث. لم يعد قيصر أثناء ذلك هو الشريك الحائر الأحدث سناً التواق إلى عودة قائده وإنما غدا رجلاً لا يتعطف على أنطونى حتى بإملاء الشروط عليه. على أن كل إنسان لا يلبث أن يسارع بالإقرار بعظمة أنطونى الفائقة عند موته ومن ثم يتراجع قيصر إلى المركز الثانى. كذلك فإن كليوباترا التى بدأت حياتها محظية ملكية وذلك فى أوج نجاحها تغدو السبب الأساس فى نكبة أنطونى وتفكر - أو هذا ما يلوح - فى أن تهجره من أجل محب أسعد حظاً. لكنها الآن، وقد آذنت المسرحية بختام، تكبر حتى لتغدو ذات بنية بطولية تعلو على أنطونى وأوكتافيوس سواء بسواء.

إن المنظر الأخير يرينا ما أحرزته كليوباترا من نصر نهائى. إنها مازالت معتصمة بالهيكل فى صحبة وصيفاتها وخصييها. لعل هذا المنظر أيضاً كان يقدم على أعلى المسرح فهو يثير عدة مشاكل تتصل بالإرشادات المسرحية. إن كليوباترا تلمح إلى الانتحار عندما يدخل عليها بروكوليوس ليسلمها رسالة من قيصر يقول فيها إنه يزمع أن يعاملها معاملة كريمة. ربما كان المفروض أن يدخل بروكوليوس إلى الجزء الرئيس من خشبة المسرح ويتحدث إلى كليوباترا الواقفة ]فيأعلاه .[يلى ذلك أسر كليوباترا وهو ما يصعب علينا أن نتخيله. إن بروكوليوس يلقى حديثاً مكوناً من ثلاثة أبيات ثم تستمر صحيفة المسرحيات قائلة: "بروكليوس. ترى كيف تسهل مفاجأتها؟ احرسوها حتى يحضر قيصر".

ليس فى الإرشادات المسرحية ما يفسر لنا كيف فوجئت كليوباترا وإن كان من الواضح أنها أصبحت الآن سجينة. أما محررو المسرحية فى القرن الثامن عشر فلم يكونوا ميالين إلى التكتم هكذا. لقد قرأوا بلوتارك ومن ثم فقد اخترعوا هذه التفاصيل الواهية: عند هذا يصعد بركليس واثنان من الحراس إلى الهيكل بوساطة سلم نافذة. يقفون خلف نافذة ويشد بعض الحراس مزاليج الأبواب ويفتحونها.

تهتاج كليوباترا. إنها تشك - ولها الحق - فى أن قيصر إنما يريد حملها إلى روما باعتبارها أكبر تذكار لانتصاره ولسوف تحمى نفسها من ذلك المصير. إن قيصر مصر على أن يبقيها حية ومن ثم فإن المنظر الأخير يستحيل صراعاً بين ذكائهما. لقد كسب قيصر الجولة الأولى إذ غدت كليوباترا الآن أسيرته ولكن نواياه قد كشف عنها دولابلا الذى أكد صحة شكوكها. إن قيصر يأتى بنفسه محفوفاً بالمهابة ليرى هذه

السجينة الشائقة. هذا الشاب يختلف عن كل الرومان الذين فتنتهم ولهذا فإنها تغير أسلوبها معه. إنها تجثو أمامه فى خضوع وتدعوه "سيدى" معترفة فى تواضع بأنها "عينى من النقائص التى تشين بنات جنسى ثقيل".

إن قيصر لا يتأثر بكلامها كثيراً. إن رده عليها بمثابة تهديد مشئوم وإن يكن رقيق اللهجة: لسوف يقتل أطفالها إن هى حذت حذو أنطونى. وعاطفة الأمومة فى كليوباترا على أية حال ضعيفة إلى الحد الذى نجد معه أنها تتجاهل كلامه بل ولا يبدو عليها مجرد الوعى بما قاله. إن تفوق قيصر عليها تفوقاً تاماً كما هو واضح يتبدى مرة أخرى فى انتصاره عليها انتصاراً هيناً وإن يكن مرضياً. ذاك تمهيد لمزيد من رضاء صاحبه رضاء أعظم فى مستقبل الأيام. فقد لفقت له كليوباترا حديثاً عن ثروتها ورجت خازنها أن يؤكد صحة الرقم الذى ذكرته. لكنه يخونها ويعلن أنها قد أخفت ما يكفى لشراء هذا الذى اعترفت به.

يسر قيصر لاضطرابها ويضحك منه. إنه ينهض منصرفاً وهو يعدها بقوله: "لقد عزمت على أن أعمل ما فيه رضاك على حسب مبتغاك".

هكذا تكتمل المقابلة بين أنطونى الذى ما كان ليأبى عليها شيئاً وأوكتافيوس قيصر الصغير الذى يستطيع مواجهتها وجهاً لوجه ويكذب عليها. إننا الآن نتعاطف معها ما دامت هذه علامة محققة على أن سلطانها على الرجال لم يعد كما كان قديماً. إنها ما زالت قادرة على إغراء رجال أقل شأناً - مثل دولابلا - بخداع قائدهم. ولكن أوكتافيوس قيصر على العكس من قيصر ومارك أنطونى قد صيغ من مادة باردة يتعذر النفاذ إليها. لم يبق الآن أمام كليوباترا إلا أن تجعل من نفسها محطاً لأنظار الأوغاد المتصايحين أو أن تتبع أنطونى.

لم تنخدع كليوباترا بما كان. إنها تدرك فور انصراف قيصر وحاشيته "إنه يتملقنى ليحاول إقناعى أيتها الفتيات، يحاول إقناعى حتى لا أكون مخلصة لنفسى". إن إيراس أهدأ هاته النسوة وأعمقهن طبيعة تفهم الموقف على حقيقته فتقول: "انتهى يا سيدتى فلقد انقضى يومنا المضىء ونحن سائرون إلى حياة الظلام". ليس قولها هذا إلا صدى من بين الأصداء الكثيرة فى المسرحية، لقول أنطونى عند النهاية: "لقد انتهى عمل اليوم الطويل ويجب أن ننام". على كليوباترا إما أن تعيش فى وهج نورها الخاص أو أن تموت. أما هى فقد اتخذت قرارها. وهكذا تحضر لها تشارميان أثوابها الملكية للمرة الأخيرة بينما يصل الفلاح حاملاً حشرة النيل الجميلة "التى تقتل بدون ألم".

لسوف تموت كليوباترا ميتة الملكات مدثرة بأثوابها ولسوف تعلن – في جلال الموت – أن أنطوني هو زوجها الشرعي وذلك على الرغم من كل ما بدر منها في الماضي. لقد كتب شكسبير كثيراً من مناظر الاحتضار ولكنه لم يكتب ما يداني هذا المنظر في روعته. ليس يقلل من هذه الروعة أن شكسبير أخذها عن بلوتارك كما هي تقريباً فقد كان لبلوتارك هو الآخر حس درامي مرهف. إن وصيفات كليوباترا يمتن معها وإيراس تسبقهن ببضع ثوان. وتبقى شرميان لتؤدى آخر وظيفة قدر لها أن تقوم بها لسيدتها ولتنطق بالكلمة الأخيرة: "افخر أيها الموت إذ فزت بفتاة عديمة النظير، غمضاً أيتها العينان الفاتنتان اللتان لم تر الشمس الوضاءة نظيرهما في الجمال!! لقد انحدر تاجك عن موضعه فسأصلي وأخرج لشأني".

"فتاة عديمة النظير . . ." ذاك آخر ما يقال في المرأة التي تسببت في سقوط إمبراطورية.

إن (أنطوني وكليوباترا) ليست مأساة عميقة بقدر ما هي تعليق على التاريخ. لقد وجد شكسبير شخوصها في القصة التي قدمها له بلوتارك ولكنه أعاد خلقها في مسرحية تكشف عن قدراته في أوج قوتها. إن (أنطوني وكليوباترا)، رغم قصتها، مأساة بهيجة ترينا أبطالها جميعاً وهو يفشلون فشلاً مشرفاً رغم كل ما ارتكبوه من هنات وأخطاء. ولئن استطاع مخرج أن يتغلب على صعوبة تقديم مثل هذه المسرحية الإليزابيثية القحة أمام جمهور حديث فستكون قراءتها أو مشاهدتها في هذه الحالة متعة عظيمة. إن موسيقى كلماتها آية في الجمال وإن لم تغص إلى أعماق العاطفة. والسبب في ذلك واضح: فالقصة ليست مأسوية بأي معيار من المعايير، لأن الرجل الذي يقذف بثروته بين أحضان عاهرة ثم يقتل نفسه لا يمكن أن يكون بطلاً مأسوياً. إن موته ليس بطولياً وإنما يمثل آخر مرحلة من مراحل تدهوره.

وعلى الرغم من أن مسرحية (أنطوني وكليوباترا) ليست مأساة عميقة وأن شكسبير – كما هو واضح – لم يردها أن تكون كذلك فإنها ليست عملاً فاشلاً. إنها انتصار ذو جمال منقطع النظير.

## هوامش:

(١) المقتطفات من مسرحية "أنطوني وكليوباترا" مأخوذة من ترجمة محمد عوض إبراهيم لهذه المسرحية (دار المعارف).

(٢) نقل شكسبير هذه القطعة عن بلوتارك مع تصرف طفيف.

## إيان فيلوز – جوردون

# "رحلات جاليفر" لجوناثان سويفت

### تقديم

"رحلات جاليفر" (١٧٢٦) لمؤلفها الأديب الأيرلندى جوناثان سويفت (١٦٦٧–١٧٤٥) عين من عيون الأدب الانجليزى فى القرن الثامن عشر، ونقد لاذع لرذائل الجنس البشرى من خلال الفانتازيا والخيال. وهى عمل محبوب من الصغار والكبار، رغم ما يشتمل عليه من تشاؤمية عميقة، ورؤية مظلمة للتاريخ، وكراهية لأفعال الجنس البشرى بل لرائحته ذاتها. إنها أهجية قاسية وكتاب رحلات فى آن واحد، يبلغ ذروة إدانته للطبيعة البشرية فى الكتاب الرابع والأخير – الرحلة إلى بلاد الجياد النبيلة العاقلة – ذلك الذى وصفه الروائى ثاكرى بأنه "غاضب، صاخب، فاحش" ووصفه الناقد الانجليزى السير لزلى ستفن – والد الروائية فرجينيا ولف – بانه "مؤلم ومنفر". وفى هذه المقالة يتحدث إيان فيلوز–جوردون عن الكتاب وعن مؤلفه، وكلاهما ذو تشويق نفسانى عميق إلى جانب موهبة فنية لا تُنكر، وقدرة باذخة على استخدام الكلمات فى ابتعاث الرؤى وعقد المقارنات والتوسل بالمفارقة إلى إبراز النقائض وتجاور الأضداد.

### رحلات جاليفر لجوناثان سويفت

إن القصة تمضى فى طريقها بسرعة هائلة: ففى صفحة واحدة: يكون المستر لمويل جليفر قد شرح لنا خلفيته (وكان قد ذهب إلى كلية عمانوئيل بجامعة كمبردج، وذهب ليدرس الطب ثم أصبح جراحاً فى سفينة) وأبحر "فى ٤ مايو ١٦٩٩" إلى البحار الجنوبية.

وبعد ذلك بمائة كلمة، نكون فى شهر نوفمبر وقد تحطمت سفينته على شاطئ أجنبى، فيرقد ليستريح و"حينما استيقظت كان النهار فى أول إشراقه. وتأهبت للقيام، فإذا بساقى وذراعى موثقة من كلا الجانبين إلى الأرض بشدة، وكذلك شعرى الذى كان كثيفاً مسترسلاً، كما شعرت بعدة قيود رقيقة تحيط بجسمى من الإبطين إلى الفخذين، فلم يكن باستطاعتى إلا النظر إلى أعلى، وأخذت حرارة الشمس تشتد وضوؤها يؤذى

عيني. وسمعت من حولي ضجة مختلفة، إلا انى لم أكن أستطيع فى رقدتى هذه أن أ
رى شيئاً غير السماء. وبعد وقت قصير أحسست بشيء حي يتحرك فوق ساقى
اليسرى، ثم يتقدم برفق فوق صدري، حتى وصل إلى ذقنى، وعندما خفضت عينى إلى
أسفل، قدر استطاعتى، رأيت ذلك الشيء مخلوقاً آدمياً لا يكاد يبلغ طوله ست
بوصات، حاملاً فى يده قوساً وسهماً، وعلى ظهره جعبة سهام، وفى الوقت ذاته
أحسست بما لا يقل عن أربعين آخرين من جنسه (كما قدرت) يتبعون الأول. وكانت
دهشتى بالغة، فقهقهت بصوت عال جعلهم جميعاً يجفلون فى ذعر، كما ان بعضهم –
كما أخبرت فيما بعد – أصيبوا إصابات بالغة حين قفزوا عن جنبيّ إلى الأرض. على
انهم لم يلبثوا ان عادوا". وعلى هذا النحو يجد لوميل جليفر نفسه فى أرض ليليبات.
ويعامله سكانها الأقزام معاملة طيبة، رغم انه سجن فى البداية. وسرعان ما يقبل
الامبراطور لكى يراه:

"وكانت ملابسه على درجة كبيرة من البساطة، وطرازها يجمع بين الطرازين
الآسيوى والأوربى، ولكنه كان يضع على رأسه خوذة ذهبية خفيفة مرصعة بالجواهر،
وعلى قمتها ريشة. وكان ممتشقاً حسامه ليذود به عن نفسه إن تخلصت من قيودى.
وكان ذلك الحسام يقارب ثلاث بوصات طولاً، ومقبضه وغمده من الذهب المرصع بقطع
من الماس، وكان صوت الامبراطور حاداً ولكنه واضح متميز النبرات".

ويخاطب جليفر الأمير وبقية البلاط الذين أتوا، بكل اللغات التى يعرفها:
الهولندية واللاتينية والفرنسية والإسبانية والإيطالية، ولكن دون جدوى.

وينسحب الامبراطور. إن كثيراً من الأناس الأقزام قد صوبوا إليه سهاماً، والآن
فإن الحرس الذى صعد عليه يسلم هؤلاء المذنبين لجليفر لكى يوقع عليهم أى عقاب
يرضاه. فأمسكت بهم جميعاً فى يدى اليمنى. ووضعت خمسة منهم فى جيب سترتى،
أما سادسهم فقد تظاهرت بأنى سآكله حياً، فصرخ المسكين فى رعب شديد، وتألم
رئيس الشرطة وضباطه لذلك ألماً شديداً، وبخاصة حين رأونى أستل مبراتى. ولكنى
سرعان ما أذهبت عنهم الخوف، فقطعت عنه قيوده فى الحال فى لطف وهدوء، وأوقفته
برفق على الأرض، فلاذ سريعاً بالفرار. وفعلت مثل ذلك بالباقين، وأنا آخذهم من جيبى
الواحد بعد الآخر، وأبصرت الجنود والناس جميعاً فى امتنان شديد لهذه السمة من
سمات رحمتى، وقد أبلغت إلى القصر فكانت تزكية كبيرة لى".

ومنذ ذلك الحين فان هذا "الرجل الطود"، كما يسميه شعب الأقزام (وهو سرعان
ما يتعلم لغتهم) يغدو شخصية محبوبة جداً بالتأكيد. إن حريته تمنح له تحت شروط

تقضى، بين أشياء أخرى، بألا يرحل عن ممالك الامبراطور دون إذنه، وألا يرقد فى حقول القمح (وبذلك يقضى عليها) وأن يحرص أشد الحرص على ألا يطأ المواطنين، وأن يكون أيضاً مستعداً لأن يكون أداة سريعة لتوصيل الرسائل، واضعاً كلا من الرسول والجواد فى جيبه، وذلك إلى أى مكان يريد الامبراطور إرسال الرسالة إليه. كذلك عليه أن يرسم حدود امبراطورية الامبراطور، وذلك بأن يذرع محيطها "وأخيراً فإن الرجل الطود متى أعطى العهد بأن يراعى الشروط المذكورة أعلاه، سوف يحظى بجراية يومية من اللحم والشراب تكفى للمحافظة على حياة ١٧٢٨ من رعايانا".

ولا تنقضى فترة طويلة على ذلك حتى ينقذ جليفر شعب ليليبات من غزو أعدائهم فى بليفوسكو وهى "جزيرة تقع إلى الشمال الشرقى من ليليبوت، ولا يفصلها عنها إلا قناة يبلغ اتساعها ثمانمائة ياردة". فيخوض فى الماء، وعلى نحو يثير رعب وخوف أهل بليفاسك وبهجة ليليبات، يجمع سلاسل الهلب الصغير لأسطول العدو، الذى كان ينتظر أن ينطلق، ويجره مأسوراً إلى ميناء ليليبات.

بيد أن هذه المغامرة كلها ليست سوى عذر لجوناثان سويفت، "جليفر" الحقيقى لهذا الأسفار التخيلية إلى حد كبير، كى يعطينا آراءه عن النوع الإنسانى عموماً، واقتراحاته لإدارة عالمنا على نحو أفضل. فعلى سبيل المثال "ومع أننا نقول عادة إن الثواب والعقاب هما المحوران اللذان يرتكز عليهما السلطان كله، فإننى لم أر هذا المبدأ يطبق عند أمة من الأمم سوى أمة ليليبوت. فكل من يستطيع إقامة الدليل على انه ظل يراعى قوانين دولته بدقة خلال ثلاثة وسبعين قمراً يمنح الحق فى امتيازات خاصة تبعاً لرتبته وحالته، مع قدر مناسب من المال يؤخذ عادة من اعتماد مخصص لهذا الغرض".

وهم فى اختيار الأشخاص لجميع الوظائف ينظرون إلى الأخلاق الفاضلة قبل نظرهم إلى الكفاءة العظيمة.

إن كل اقتراح من هذه الاقتراحات – فهى، ببساطة، ذلك، وهى أفكار سوفت عن تسيير شئوننا – مثير للتفكير، والكثير منها – مثل إقامة دور الحضانة والمدارس الداخلية – قد طبق – اننا نختلف مع الفكرة القائلة بأن "نكران الجميل عندهم جريمة يعاقب عليها بالموت".

ولكن ثمة ما هو أكثر من ذرة من حسن الإدراك المشترك فى النظرية القائلة بأن التزوير جريمة أخطر من السرقة، أو أن أى إنسان يقاضى دون عدل، ويتبين انه برئ، ينبغى أن يدفع "تعويض مضاعف أربع مرات للبرئ، إزاء ضياع وقته، والخطر الذى تعرض له".

ولكن هذا الوعظ شديد الامتزاج بمثيرات الحياة، فى ليليبات، حتى اننا نتقبله مبتهجين. إن جليفر يفارق ليليبات عندما يسترق السمع إلى تفاصيل مؤامرة بين بضعة مواطنين غيورين، بهدف اتهامه بالخيانة العظمى. ويفر إلى بلفسكو وأسرتها المالكة حيث "استلقيت على الأرض كى أقبل يدى صاحب الجلالة والامبراطورة". بيد انه سرعان ما يرحل عن هنا فى زورق صغير (وإن يكن واسعاً بمقاييس *ليليبات* أو بلفاسك) تبقى من حطام سفينته. ويقنع ٥٠٠ من الرجال الأقزام بأن يصنعوا له شراعاً، ويبحر.

وسرعان ما يلتقطه تاجر انجليزى. ويظن القبطان والطاقم انه يهذى بجنون، بيد انه عندما يخرج بضع أغنام وماشية صغيرة من جيبه، يدركون انه لا بد قد زار أرضاً غريبة.

وبعد ذلك بقليل، يجد بطلنا نفسه فى أرض أغرب. فيقضى شهرين قصيرين مع زوجته وأسرته، ثم يبحر مرة أخرى، ولا تلبث السفينة التى يسافر فيها هذه المرة أن تلقى بالهلب على ساحل مجهول، فيهبط مع قلائل آخرين، ثم يدهش إذ يراهم يركضون، بأقصى ما فى وسعهم، نحو القارب. ويتساءل عن السبب: ثم يرى "مخلوقاً ضخماً يسير خلفهم فى الماء بأسرع ما يستطيع، ولم يكن الماء يعلو عن ركبتيه وكانت خطواته جبارة ولكن رجالنا كانوا قد سبقوه بنصف فرسخ، وكان البحر فى تلك الأنحاء مملوءاً بالصخور المدببة، فلم يستطع المارد أن يلحق بالقارب".

وهكذا بعد قليل، يجد نفسه سجيناً لهؤلاء العمالقة فى بروبدينجناج وإذ يتغلبون على صدمة رؤية مخلوق ضئيل إلى هذا الحد، يعاملونه بتهذيب مثلما فعل أهل ليليبات.

تلى ذلك مغامرات أخرى. ومن الشائق أن نرى أن كل الأشجار والأزهار والطيور والحيوانات التى يلتقى بها جليفر فى بروبدينجناج متناسبة الحجم، كما كانت فى ليليبات. فعلى حين كانت الأغنام فى ليليبات فى حجم الفئران فإن الدج أو التفاحى فى بروبدنجناج ينبغى أن يتناول، دفاعاً عن النفس، بكلا اليدين. "وقد كان هذا الطائر على ما أذكر أكبر حجماً بعض الشىء من البجعة الانجليزية".

وثمة، مرة أخرى، كثير من الفكر والمناقشة لمزايا الحياة الانجليزية ومعارضتها على هذه البدائل. فهو يشرح للملك العملاق تركيب المدفع والقنبلة فيرتاع جلالته "ولقد ريع الملك من وصفى لتلك الآلات الرهيبة، والاقتراح الذى أبديته، ودهش كيف يتسنى لحشرة عاجزة حقيرة مثلى (هكذا كان تعبيره)، أن تروى مثل هذه الأفكار الوحشية".

غير انه، مع مرور الوقت، يفارق جليفر هذا البلد المبهج الجذاب، حيث كان يعامل على أنه دمية نادرة لا تقدر بثمن. ويثير رحيله، بمحض المصادفة، الحزن فى قلب الملك وجليفر - غير انه، كما ترى إذا قرأت الحكاية، فلا سبيل للحيلولة دون ذلك.

وسرعان ما نجده فى رحلته التالية - ذلك ان لمويل جليفر عازف أبداً عن البقاء فى داره أكثر من شهر أو شهرين - وقد أسره القراصنة ورموه فى زورق. ويحمله التيار إلى أرض اللابوتيين الذين يمكنهم أن يسبحوا فى الهواء الرقيق، والذين تسبح جزيرتهم - فى الحقيقة - كسحابة. وبعد فترة مثيرة مع هؤلاء الناس، يتحرك فيزور - لمدة قصيرة جداً - عدداً من الأماكن الأخرى الغريبة، تبلغ ذروتها باليابان، التى لم تكن، فى تلك الأيام، معروفة خيراً من ليليبات.

بيد انه فى آخر رحلة مسجلة له "فى اليوم السابع من سبتمبر سنة ١٧١٠" حين يقلع من بورتسموث، فيلتقى بالكائنات التى تؤثر فيه أعمق التأثير. ففى أرض الوننمز، التى يصعب نطق اسمها حقيقة، نجده يمدح صادقاً أعمق الصدق. ذلك أن الوننمز متفوقون على البشر، من كل النواحى - والحق انهم يحتفظون بنمط دون البشر يدعى الياهوكعبيد - ولكنهم على شكل جياد.

ومن بين الكائنات التى التقى بها جليفر فى أسفاره غير العادية، نجدها الأكثر تفوقاً. إن سيداً محسناً يعنى بأمره و"إنى لأعترف صراحة بأن كل ما لدى من معرفة قليلة لها بعض القيمة إنما اكتسبتها مما تلقيت من محاضرات سيدى. وعندما كنت أفكر فى أسرتى أو أصدقائى أو بنى وطنى أو الجنس البشرى عامة كنت أنظر إليهم على حقيقتهم: ياهويين فى الشكل والطبع".

وأخيراً يتعين عليه، وهو آسف أعظم الأسف، أن يفارق هذه الأرض البهيجة. وبعد مزيد من المغامرات يصل إلى انجلترا: "فى الخامس من ديسمبر سنة ١٧١٥، واستقبلتنى زوجتى وأسرتى بدهشة وسرور عظيمين فإنهم كانوا قد أيقنوا من موتى ولكن يجب أن أعترف صراحة بأن منظرهم لم يملأنى إلا بالكراهية والتقزز والاحتقار".

وينتهى الكتاب بأن يبدأ جليفر فى نهاية المطاف: "آذن لزوجتى أن تجلس معى على الغداء عند الطرف الأقصى لمائدة طويلة. إلا أن رائحة الياهو لا تزال كريهة جداً، ولهذا أسد أنفى جيداً بنبات السذاب أو الخزامى أو أوراق التبغ".

حكاية غريبة ذات نهاية غريبة - ولكن لأنها مروية بحماسة وخيال عظيم فقد استهوت الصغار والكبار لأكثر من مائتى سنة. وإذ حذفت منها تأملاتها عن مختلف

الأعراف بين الانجليز وسائر الكائنات التى يلتقى بها جليفر، غدت من كلاسيات كتب الأطفال (وكان سويفت يمقت الأطفال). أما إذا رويت كاملة، فإنها واحدة من أكثر الهجمات على طريقة الحياة الانجليزية (التى لم تتغير تغيراً ملحوظاً فى مدة ٢٠٠ سنة) وحشية ودلالة.

كان جوناثان سويفت ينحدر من سلالة انجليزية ولكنه ولد فى دبلن فى ,١٦٦٧ نشأ فى فقر مدقع ودخل سلك الكهنوت - لأنه لم يجد وظيفة أفضل، فيما يبدو - فى سنة السابعة والعشرين، ومنح معاشاً صغيراً قرب بلفاست. وبينما كان هناك، كتب أهجيتين ناجحتين: "حكاية طشت" (وهى تعالج "الفساد فى الدين والتعليم") و"معركة الكتب" التى وصفت، على نحو حى، المعركة القديمة قدم الدهر بين علم الأقدمين وعلم المحدثين.

قضى زمناً طويلاً فى السفر ما بين أيرلندا (التى لم يكن يميل إليها، رغم انه كان يعمل فى أبرشيته بجد) وانجلترا التى قضى فيها وقتاً طويلاً فى صحبة رجال الأدب كأديسون وستيل وكونجريف. غير انه بمجىء عام ١٧١٤ كان قد تخلى عن كل أمل فى أن يستقر أخيراً فى انجلترا ووطّن نفسه على أن يقضى ما بقى من أيامه فى أيرلندا.

كانت له، فى جزء كبير من حياته، علاقة معقدة بامرأتين يشير إليهما باسمى "ستيلا" و"فانيسا"، ويبينه كتابه "رسائل إلى ستيلا" فى مظهر بالغ الغرابة. من المحتمل أن يكون سويفت قد اقترن بـ "ستيلا" وهو فى السادسة والأربعين، ولكن هذا ليس مؤكداً بحال من الأحوال، كما اننا لسنا على يقين من انه عاش معها تحت سقف واحد. وفى عين الوقت دأب على المراسلة النشطة مع "فانيسا". كتب كثيراً، والقليل منه هو الذى بقى. ولكنه فى ١٧٢٦ - وهى السنة السابقة لوفاة "ستيلا" (التى يحتمل أن تكون الشخص الوحيد الذى أحبه سوفت فى حياته) بعد مرض طويل - نشر أشهر أعماله: "رحلات جليفر".

وازداد ميله إلى العزلة، وكان يطارده خوف الجنون - وكان لهذا ما يبرره، ذلك انه فقد تدريجياً استخدام كل ملكاته قبل أن يموت، مجنوناً، فى سن الثامنة والسبعين.

إن سوفت واحد من أغرب الشخصيات فى الأدب الانجليزى وأكثرها اتساماً بطابع المفارقة (ولنأخذ مثلاً واحداً بسيطاً: أيسع رجلاً يكره الأطفال (وكان يكرههم) أن يكتب مثل هذا الكتاب المدهش للأطفال؟). وقد وطد عزمه على أن يغدو كاتباً ناجحاً،

لما يضفيه عليه ذلك من مركز، مثلما قد يوطد رجل آخر عزمه على أن يغدو مليونيراً فى بورصة الأوراق المالية. ومع ذلك فقد أبى أن يغدو كاتباً محترفاً، إذ كان ذلك خليقاً أن ينتقص من مركزه الاجتماعى: ولم يتلق أجراً عن شىء من الأشياء التى لا حصر لها والتى كتبها لتنشر إلا مرة واحدة. وقد استبعد طموحه: أن يغدو رجلاً عظيماً وأديباً فكرة الزواج، ومن هنا كانت علاقته الغريبة بكل من "ستيلا" و"فانيسا".

وينبغى أن نقول إن شخصية جليفر لم تكن بالجذابة. ولكنه كان رجلاً ذا موهبة غير عادية، وقدرة ملهوية خيالية، إلى جانب حذق خلقى عظيم. وبمجىء الوقت الذى تمكن فيه من أن يكتب "جليفر" كانت قوته وسخطه قد اتخذتا مساراً محدداً: فالإنسانية التى كان بوسعه أن يتفكه بها فى عمله الباكر لم تعد مزحة.

إن حياته المعقدة – إذ كان مرتبطاً بامرأتين فى آن واحد، ولا يلوح انه كان يشتهى أياً منهما جسدياً، وحاول أن يترقى فى مراتب الكنيسة، كما حاول – بغاية الاخلاص – أن يساعد الفلاحين الذين كانوا يتعبدون فيها، وحاول (وقد نجح) أن يكون من رجال الفطنة والأدب – بدأت تتلاشى: بحيث انه ابتداء من ١٧٤٢ فقد عقله. وظل على هذا النحو، حتى مات فى ١٩ أكتوبر سنة ١٧٤٥.

وربما كانت القبرية التى كتبها بنفسه باللاتينية، والتى تنهض الآن على قبره، تقدم خلاصة عادلة للرجل الذى كتب واحداً من ألمع الكتب وأغربها فى كل العصور:

"هنا دفن جثمان جوناثان سويفت، دكتور فى اللاهوت، حيث لا يستطيع الحنق العنيف أن يمزق قلبه بعد. امض أيها المسافر وحاك، إن استطعت، رجلاً ناضل بكل ما فى وسعه لمناصرة حرية الإنسان".

## جون بت

# "كنديد" لفولتير

### تقديم

"كنديد" (١٧٥٩) للأديب الفرنسى فولتير، داعية العقلانية والتسامح فى القرن الثامن عشر، آية من آيات الفطنة والتهكم والهجاء اللاذع (نقلها إلى العربية المترجم الفلسطينى الكبير عادل زعيتر). وهذه المقالة المؤرخة فى أغسطس ١٩٤٦ هى مقدمة الطبعة الانجليزية للرواية، ترجمها من الفرنسية إلى الانجليزية وقدم لها جون بت (سلسلة بنجوين).

### "كنديد" لفولتير

كان فولتير أوفر الكتاب حظاً من الفطنة فى عصر ملؤه العقول الفطنة العظيمة. و"كنديد" هى أوفر رواياته حظاً من الفطنة. إن الموضوع الذى آثر أن يوجه فطنته إليه فى هذه الرواية موضوع يهمنا جميعاً. وإنه لما يدعو للدهشة أن يكون ذلك الموضوع هو مشكلة المعاناة. ومهما حاولنا أن نتجنب هذه المشكلة فإننا جميعاً نجد أنفسنا أحياناً فى مواجهة هذه القضية العسيرة: إن الخالق قد صنع عالماً تتفاقم فيه المعاناة. فإذا كان الخالق طيباً وقوياً، كما يقال لنا، أفلم يكن فى استطاعته أن يخلق عالماً أفضل؟ وإذا لم يستطع، فهل يمكننا أن نظل مؤمنين بطيبته وقوته؟ وهل يمكننا أن نؤمن به أساساً؟ وإذا آمنا، فهل يمكننا أن نؤمن بأنه معنىٌ على الإطلاق بالبشر وعذاباتهم؟ إن مثل هذا التساؤل يغدو أكثر شيوعاً، وأشد ضرورة فى عصور الكوارث الواسعة النطاق. وها نحن أولاء نعيش فى هذه العصور، وكذلك كان فولتير. وعندما كتب "كنديد" عام ١٧٥٨ كان فى الرابعة والستين، وقد نال شهرة واسعة فى كل أنحاء أوربا باعتباره كاتباً مسرحياً مأسوياً، وشاعراً ملحمياً، ومؤرخاً متحرر النزعة. كان يحيا فى تقاعد نشط قرب جنيف، آمنا من هجمات الكنيسة والدولة فى فرنسا، وهما اللذين أثار عداوتهما بتهكمه وهجائه وسخريته من حكمهما التسلطى. كان قد خبر معنى المعاناة فى نفسه، إذ سُجن فى الباستيل عندما اتجهت الشكوك إلى انه هجا نائب الملك، وضُرب بالهراوات بأمر من رجل بلاط كان فولتير قد أغضبه، ونُفى من

باريس. وأقنعته دراسته للتاريخ بأنه لا يوجد ما يسمى بالعناية الإلهية التى توجه شئون البشرية. وتأمل الكوارث التى لحقت مؤخراً بمدينتين كبيرتين: ففى ١٧٤٦ دمر زلزال الجزء الأكبر من مدينة ليما. وبعد ذلك بتسعة أعوام أدى زلزال آخر وأخطر إلى مقتل خمسين ألف نسمة فى مدينة لشبونة. وبدت هاتان الكارثتان بمثابة تعليق وحشى على فلسفة "التفاؤل" التى كانت رائجة أيامها، وهى الفلسفة المرتبطة بأسماء ليبنتز وشافتسبرى وكرستيان ولف، والتى انتشرت فى فرنسا وانجلترا على السواء، من طريق قصيدة "مقال عن الإنسان" لبوب. آمن الفلاسفة - كالدكتور بانجالوس معلم كنديد - بأننا نحيا فى أحسن العوالم الممكنة، حيث كل الأشياء مترابطة مرتبة لأحسن الغايات. وما نعده شراً خليق، إذا تأملناه على وجهه الصحيح، أن يؤدى إلى ما فيه خير مخلوق آخر، ومن ثم فهو ضرورى للتصميم العام. وعلينا أن نحتمله، ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، من أجل الصالح العام. كانت هذه العقيدة تحريفاً لتعاليم ليبنتز، ولعل فولتير كان يعلم ذلك. وعلى أية حال، فإنه لم يحاول الرد على الحجة المسيحية التقليدية التى أعاد ليبنتز تفسيرها والقائلة بأن الشر لا يمكن استئصاله من عالم نجد أنفسنا فيه مخيرين بين الخير والشر، وان هذا العالم خير من أى عالم لا تكون به قوى حرة التصرف، ومن ثم لا يكون به خير وشر. لم يبد فولتير اهتماماً بتلك الحجة. ورغم انه هزأ باصطلاحات ليبنتز كـ "السبب الكافى" و"التوافق المسبق" و"الشر المعنوى والبدنى" - وهى الاصطلاحات التى كان حواريو ليبنتز يتبادلونها - فإنه لم يرد بهجومه فلسفة ليبنتز وإنما ما شاع من تحريفات لها.

إن عقيدة ليبنتز، والعقيدة المسيحية التى أعاد تفسيرها، ومؤداها أن روح الإنسان تُمتحن من خلال حريتها فى الاختيار بين الشر والخير، وانها تبلغ الكمال بالمعاناة، قابلتان للتحريف، وينبغى أن يُعبر عنهما بأقصى حد من المهارة: فكلتاهما عقيدة "متفائلة"، لأنهما تشرحان العالم على نحو يهيئ مجالاً للأمل، الأمل فى أن يكون الله طيباً وأن يكون قد خلق عالماً طيباً، واننا خليقون أن نرى ذلك لو اننا استطعنا فقط أن نتجاوز نواحى القصور فى إنسانيتنا. بيد أن تحريفات فلسفة ليبنتز، وهى التحريفات التى شاعت فى عصر فولتير، كانت تنزع إلى التشاؤم لأنها لم تقدم سوى النصح بالقنوط لكل الناس، اللهم إلا أولئك المنتفعين بعذابات إخوانهم من البشر: فبانجالوس ومن جرى مجراه يستبعدون كل أمل. بل ان العقيدة المسيحية القائلة بالتطهير من طريق المعاناة يمكن أن تبدو فى صورة الجمود إذا دعا إليها واعظ لا يعرف معنى المعاناة. والأرجح أن الواعظ البارع سيجد نفسه فى حاجة إلى أن

يتساءل، كما تساءل مؤلف عرض شائع حديث لهذه المشكلة: كيف يمكننى أن أقول فى رقة كافية ما ينبغى أن يقال هنا؟ لقد كان انعدام الأمل فى هذا "التفاؤل" المعكوس وجموده هما اللذين أغضبا فولتير. وقد عبر تعبيراً ملؤه الاحساس فى قصيدته المسماة "قصيدة عن كارثة لشبونة" (١٧٥٦) عن عطفه على ضحايا الزلزال، وإحساسه بوقاحة وقصور تعليقات "المتفائلين" عليها. وقد لاحظ فى مقدمته لتلك القصيدة ان بعض الفلاسفة قد بينوا لأهالى لشبونة ان كل شىء كان يراد به الخير. فـ "ورثة الموتى سيحصلون الآن على ثروتهم، والبنائون سيثرون من إعادة بناء المدينة، والوحوش ستسمن على الجثث المدفونة بين الأنقاض، وذاك هو الأثر الطبيعى لأسباب الطبيعة. فلا تقلقوا لهذا الشر الخاص بكم، لأنكم إنما تساهمون فى الصالح العام". ولو ان هناك ما يوازى بشاعة ذلك الزلزال، لكان وحشية مثل هذه الكلمات. هذا هو تعليق فولتير، وإنه ليعلن أن عبارة "كل شىء لأحسن الغايات"، إذا فُسرت بمعناها المطلق دون أن تقدم أملاً للمستقبل، ليست إلا إهانة تضاف إلى التعاسات التى نحتملها.

إن جمود المتفائلين وقيمة ذلك المنبع الخالد للأمل يتضحان مرة أخرى فى "كنديد" التى نشرها فولتير عام ١٧٥٩ بعد ثلاثة أعوام من قصيدته عن لشبونة. بيد ان حالة فولتير النفسية كانت مختلفة فى هذه المرة. إنه الآن أمير المهرجين عند ماكولى: "إنه يحجل ويقطب ويهز خصره ويشير باصبعه ويتشامخ بأنفه ويبرز لسانه". على انه بينما يلاحظ القارئ هذا الاستعراض المرح، لا يمكنه أن ينسى طويلاً أن هذا المهرج هو عين الرجل الذى هتف قائلاً: "أواه يا إلهى! قل لنا إننا ينبغى أن نكون إنسانيين ومتسامحين". فبانجالوس يمثل حواريى ليبنتز، ويكرر تعبيرات أستاذه ولكنه يحرّف فلسفته. إنه – كالفلاسفة الذين ذكرهم فولتير فى مقدمة قصيدته – يقف موقفاً جامداً من خسائر كنديد فى زلزال لشبونة، ويعزى سائر من تعذبوا مؤكداً لهم انه ما كان يمكن للأمور أن تنتهى على غير ما انتهت به. ولكن فولتير زاد على مجرد مفهوم معزى أيوب – فبانجالوس مستعد لأن يشرح "ضرورة" عذاباته الخاصة، وأن يعرض سلسلة الأحداث التى تصل بين فقده لأنفه واكتشاف كولمبس لأمريكا. بل انه بعد شنقه فى "فعل إيمان" (احتفال يرافق إصدار الحكم بالموت من قبل محاكم التفتيش) وتشريحه وجلده على مقعد سفينة تركية يظل مخلصاً لنظامه ]الفلسفى[، ويظل على إيمانه المضحك بأنه يعيش على خير العوالم الممكنة.

ليس بانجالوس هو الوحيد الذى يعانى، فالعذابات والإهانات وعثرات الحظ التى مر بها كنديد وأصدقاؤه كلها موجودة فى خبرات فولتير وقراءاته – ويمكن أن نجد ما

يوازيها فى السنين الأخيرة القليلة من تاريخ العالم. إن هذه العذابات والإهانات وعثرات الحظ ليست مضحكة إلى حد وحشى، وهى لا تبدو كذلك إلا لأنه لا يمكن لإنسان أن يتحمل كل ما تحمله كنديد وأصدقاؤه، وأن يعيش ليروى قصتها. ولكن تعددها وتنوعها يخدمان هدف فولتير. فهو يستخدم كل وسيلة تقع فى نطاق قدرته ليحول دون شفقتنا، ويؤكد مرونة الكائن الإنسانى. إذ بالرغم من كل ما يعانونه، فإنهم لا يعرفون اليأس قط أو لا ييأسون طويلاً. إن خبرات العجوز التى تقوم على خدمة ليدى كنيجوند أشد تنوعاً من أى خبرات يمكن للآخرين أن يفخروا بها، ولكن حتى هذه العجوز لم تلتق بأكثر من اثنى عشر شخصاً وضعوا - بإرادتهم - حداً لبؤسهم. ومهما يكن من سخافة الحياة فى نظرها، فإنها لا تزال متعلقة بحبها رغم كل ما مرت به. ويصدق هذا على الباقين أيضاً. فحتى مارتن، الذى يتحدث بصوت فولتير كأى شخصية أخرى، أقرب إلى نبذ كل شىء منه إلى الحبوط. وهو يجد لذة كلبية فى تفجير ما يقوم بصدر كنديد من الآمال فقاعة فى اثر فقاعة. ذلك ان الأمل هو ما يثلج صدر كنديد خلال كل متاعبه: فأمله فى أن يتزوج من كنيجوند الجميلة هو الذى يقوده إلى أمريكا الجنوبية. وعندما يفقدها نجد أن أمله في العثور عليها يؤدى به مرة أخرى إلى مغامرات لا تصدَق تشق الجنوب. ورغم كل ما يُمنى به من خيبة أمل إذ يلتقيان أخيراً فإنه لا يزال قادراً على أن يؤمل فى سعادة المستقبل. وذلك هو رد فولتير على نصيحة "المتفائلين" للناس بأن ييأسوا.

إن البحث عن كنيجوند هو بحث يأخذ منه البحث عن السعادة. وقد كان هذا موضوعاً مفضلاً عند كتاب القرن الثامن عشر، كما يذكر قراء الدكتور جونسون. وهاهو ذا فولتير يقدم تنويعات مختلفة على هذا الموضوع. إن فولتير - كسويفت فى "رحلات جليفر" - يأخذ شخوصه الممثلين للإنسانية إلى فردوس فلاسفة القرن الثامن عشر: الدولة الخيالية التى توجهها مبادئ العقل الخالص. وبينما وضع سويفت ذلك الفردوس على جزيرة لم يكتشفها أحد، فى جنوب المحيط الأطلنطى، نجد أن فولتير الذى كان يقرأ عن قبائل الإنكا فى "تاريخ بيرو" لجراسيلاسو إنكا دى لا بيجا يحصر فردوسه فى هضبة على جبال الأنديز، تكتنفها جبال لا سبيل إلى تسلقها. إن التفاصيل المنتزَعة من جراسيلاسو تكون سخرية أحياناً. ولكن كنديد - بالرغم من ذلك - يجد هنا كل ما يشتهيه رجل المنطق فى القرن الثامن عشر: مجتمع تتوافر فيه كل الحاجات البدنية، ولا يحتاج امرؤ فيه لأن يلجأ إلى القانون، وحيث بسط الناس عقيدتهم الدينية إلى أدنى تسمية شائعة للدين الطبيعى، وحيث لا توجد جرائم ولا حروب، وحيث تُحترم

انتصارات العلم، وحيث يستمتع البشر بالمساواة والأخوة. كان هذا العالم - كما هو محقق - خير العوالم الممكنة. وقد أدرك كنديد ذلك على الفور، ولكنه ظل تعساً في الفردوس، لأن كنيجوند الجميلة ليست هناك، ومن ثم استمر في بحثه. ويكتشف أثناء أسفاره مع مارتن الخداع الكامن تحت بريق المجتمع الفارسي والبؤس الذي يخفيه تهتك العاهرة، وحبوط حياة الراهب رغم ازدهارها البادي للعيان. ويزور نبيلاً بندقياً توافر لديه كل ما يستطيع المال أن يشتريه، ولكن هذا النبيل يحتقر ذلك كله. يقول كنديد لمارتن: "يجب أن تعترف بأن أسعد رجل بقيد الحياة يعيش هنا، لأنه أعلى من كل ما يملكه". ولكن كنديد يعترف، حين يشتد الضغط عليه، بأنها حياة فارغة لا تبعث على سرور.

إن الحياة الفارغة هي آخر خطر يتعين على كنديد أن يواجهه. فقد فقد أغلب نقوده، وخيبت كنيجوند آماله، ولم يعد له من عمل سوى مشاركة بانجالوس في مناقشاته الميتافيزيقية الخالدة. وبينما هو في هذا الموقف، نرى أن زيارتين عارضتين تعلمانه الدروس الأساسية التي يريد فولتير أن ينقلها إلينا. فهو يلتقي بفيلسوف تركي يثبت له عقم التأملات الميتافيزيقية، ومزارع تركي يريه قيمة العمل. ويعود كنديد إلى البيت وقد قر قراره على أن يخرس بانجالوس ويجعل أصدقاءه يستخدمون مواهبهم فيما ينفعهم. وتلقى خطته الجديدة موافقة كاملة من جانب مارتن الذي يقول: "دعنا نعمل دون نقاش" وهي كلمات تشبه شبهاً قوياً كلمات فولتير في ختام مقدمته لقصيدته عن لشبونة: "ألا ان ذلك لهو السبيل الوحيد كي نجعل الحياة محتملة".

إن مثل هذا العرض لا يعطي لفطنة فولتير وجمال روايته لقصته ما هما جديرتان به، ولا لما يعرضه من قدرة مدهشة على الابتكار. من الممكن أن يترك المرء هذه الأمور تتحدث عن نفسها. ولقد يذهب المترجم إلى انه مهما يكن من صعوبة استرجاع جمال النص الأصلي، فليس له إلا أن يلوم نفسه إذا هو فشل في نقل الفطنة؛ ذلك ان فطنة فولتير - كفطنة ملك إلدورادو - أشد اعتماداً على الفكر منها على قلب العبارات. وصعوبة نقل جمال النص الأصلي تنبع من اختلاف الإيجاز والإيقاع في الفرنسية عنهما في الانجليزية. فالرجل الفرنسي يستخدم عادة لنقل معناه عدداً أقل من عدد الكلمات التي يستخدمها الرجل الانجليزي. وقد وسّع فولتير من الهوة بين اللغتين باستعمالاته المتفرقة لأدوات الوصل الرابطة وحروف النداء الشارحة التي ترد في الحوار، والتي نشعر بأن المراد بها هو التعرف على المتحدثين. ولما كان من الأرجح أن أي نقل حرفي مخلص للنص الفرنسي سيؤذي الأذن الانجليزية بما في

المحاولة ذاتها من ركاكة، فقد وجدنا انه من الضرورى أن نشرح النص الفرنسي في مثل هذه المواضع. إن لاقتصاد فولتير في استعمال أدوات الوصل تأثيراً هاماً في أوزانه. فهذا الاقتصاد يسمح له بأن ينوّع من عدد العبارات والجمل التى يمكن ربطها معاً في جملة إيقاعية. والنقل الحرفي خليق أن يبدو خشناً. فلا بد إذن للمترجم من أن يدع جزءاً من إيقاعات فولتير فى محاولته جعل فولتير يتكلم انجليزية عصرية، لأن هذا هو المثل الأعلى للمترجم. على المترجم أن يكون قادراً على أن يقول مثلما قال دريدن عن ترجمته لجوفينال: "حاولت أن أجعله يتكلم ذلك اللون من الانجليزية الذى كان بحيث يتكلمه لو انه عاش فى انجلترا وكتب لهذا العصر".

ثمة نقطة أخرى أريد أن أثيرها. لقد فقدت رواية "كنديد" قليلاً من جاذبيتها العامة. إنها مازالت قادرة قدرة قوية على الامتاع والتعليم، ولكن فولتير كتبها لمعاصريه الذين كانوا جميعاً يألفون تفكيرها والعادات التي يصفها والأحداث التاريخية التى يشير إليها. وعلى حين لا يجد القارئ الحديث شيئاً يكون من الغموض إلى الحد الذى يحول بينه وبين الاستمتاع بالقصة، فإنه قد يتساءل فى أغلب الأحيان، حتى وهو يضحك، عن الأحداث التى كان فولتير يستبقيها فى ذهنه وهو يكتب، وأى التفاصيل حقيقى وأيها خيالى، وبم كان يؤمن المانوى أو الجانسينى. ولا مجال فى هذا الكتاب للتنبؤ بكل ما قد يعنّ للقارئ أن يتساءل عنه. ولكنى حاولت، هنا وهناك، أن أبسّط العبارة، أو أدخل شرحاً وجيزاً على مجرى القصة حيث يمكن لمثل هذا الشرح أن يقدم بطريقة بارعة موجزة. وتبقى – رغم ذلك – بضعة أسئلة يحتمل أن يتطلب القارئ الانجليزى إجابة عليها. سيريد على الأقل أن يعرف ان البلغار والآبار كانا قبيلتين إسقوذيتين قرأ عنهما فولتير فى كتاب بفندروف المسمى "مدخل إلى التاريخ العام والسياسى للكون"، وانه آثر أن يسميهما البروسيين والفرنسيين، وأن فولتير قد التقى فى بوتسدام بسيد ضمه الجيش البروسى إليه عنوة، وعومل نفس المعاملة التى عومل بها كنديد فى الفصل الثانى، وان الجزويت (اليسوعيين) أنشأوا عدة "ممالك" صغيرة فى براجواى داخل الممتلكات الاسبانية، حيث كان أهالى البلاد يعملون لسادتهم الروحيين دون ربح مالى، وهو ما يستنتجه كاكامبو (ص ٢٠): ففى عام ١٧٥٠ قاوم الجزويت تحويل جزء من إقليمهم من ملكية اسبانيا إلى ملكية البرتغال، وهُزموا بعد عدة اشتباكات مع القوات الإسبانية والبرتغالية المتحالفة. ولم يكن شحاذ أرتوا المذكور فى صفحة ١٠٨، والذى أدت محاولته للاعتداء على حياة لويس الخامس عشر عام ١٧٥٧ إلى اعتقالات بالجملة، إلا روبير فرانسوا داميان. وأعاد فراره إلى ذهن "الأب" الصغير أحداث ديسمبر ١٥٩٤ أكثر مما أعاد إليه أحداث مايو ١٦١٠؛ لأن داميان –

كجان شاتيل فى عام ١٥٩٤ – فشل فى اغتيال الملك، بينما نجح فرانسوا رافيال فى عام ١٦١٠ . ولم يكن أمير البحر الإنجليزى الذى جعلوا كنديد يشهد إعدامه (ص ١١٠) إلا الأدميرال جون بينج الذى قضى البلاط العسكرى بإعدامه لأنه فشل فى منع الفرنسيين من الاستيلاء على مينورقه. وأعدم بينج رمياً بالرصاص فى بورتسموث فى الرابع عشر من مارس ١٧٥٧، وذلك قبل أن يكتب فولتير "كنديد" بأقل من عامين. ونجد أن الغرباء الستة الذين تناول كنديد ومارتن طعام العشاء معهم (ص ١٢٤) كانوا شخصيات تاريخية، وقد حُرموا جميعاً من ممالكهم. ومهما يكن من أمر فإنهم لم يكونوا جميعاً بقيد الحياة عام ١٧٥٩ إذ توفى السلطان أحمد عام ١٧٣٦، وثيودور ملك كورسيكا عام ١٧٥٦. وختاماً فإن القارئ المدفوع إلى أن يتساءل هل كان فولتير يشارك بوكوكورانت ذوقه فى القراءة يمكنه أن يطمئن إلى أن فولتير، فى مقالته المسماة "مقالة فى الشعر الملحمى" قد عبّر فعلاً عن آراء مشابهة لآراء بوكوكورانت فى هوميروس وفرجيل وملتون وأريوستو وتاسو.

ويمكن للقارئ الطُلَعة أن يرجع إلى الطبعة النقدية (١٩١٣) التى أصدرها م. ماسيو أندريه موريز، وهى الطبعة التى اتبعت نصها دون أى حذف، فى هذه الترجمة، أما الجزء الثانى والمنحول على فولتير فلم أدرجه.

جيمز كليفورد

# بعض ملاحظات عن "كنديد" و"راسلاس"

## تقديم

في هذه المقالة، التي تندرج تحت باب الأدب المقارن، يعقد جيمز كليفورد مقارنة بين أثرين كلاسيين ظهرا، بمصادفة غريبة، في عام واحد دون أن تكون هناك صلة بين مؤلفيهما، بل لعلهما أبعد ما يكونان فكراً ومزاجاً وعقيدة: "كنديد" لفولتير و"راسلاس" أمير الحبشة لصمويل جونسون، وقد ظهر كلاهما في ١٧٥٩. فولتير شاك ساخر مقبل على اللذات، وجونسون مسيحي محافظ يأخذ نفسه بالشدة وضبط النفس. لكن "روايتيهما" - الأدق أن نقول: حكاياتهما الشرقية - تلتقيان في انشغالهما بمسألة وجود الشر في الكون، وحجج المتفائلين والمتشائمين، ومسائل الجبر والاختيار، ومن ثم كان الجمع بينهما في سمط واحد.

## بعض ملاحظات عن "كنديد" و"راسلاس"

إن عام ١٩٥٩ يجلب معه الذكرى المئوية الثانية لكتابين اعترف بهما على انهما من الكلاسيات منذ زمن طويل: "كنديد" فولتير و"راسلاس" جونسون. ومنذ ظهورهما لأول مرة، حيرت النقاد مشابهات ظاهرية معينة بينهما [١]. ومن المحقق أن جونسون ذاته قد لاحظ في حديثه مع بوزول أنه لو لم يكن الكتابان قد ظهرا "الواحد وراء الآخر سراعاً، بحيث لا يوجد وقت للمحاكاة، لكان من العبث إنكار ان تخطيط الثاني منهما مأخوذ من الآخر" [٢]. وعلى هذا فإنه من الأمور التي على بعض الأهمية أن نقرر، على وجه الدقة، ما هو معروف عن تفاصيل إنشائهما.

نحن الآن على يقين من أن "كنديد" قد كتب الجزء الأكبر منها في يولية ١٧٥٨ بينما كان فولتير يزور المنتخب تشارلز ثيودور في قصره الصيفي بشفتزنجن [٣]. وعادة كان فولتير يدفع بقصصه **contes** اللامعة، أو **bagatelles** كما كان يدعوها، حين يكون بعيداً عن مكتبته الخاصة الكبيرة. ومن المحتمل أن يكون قد أتمها مع مطلع سبتمبر. ولكن من غير المحتمل أن يكون أي شخص في لندن، خلال الخريف، قد تمكن

من رؤية المخطوط. ولم يوزع طابعها، كرامر، نسخاً من أول طبعة فى جنيف، إلا حوالى ١٥ يناير ١٧٥٩(٤). وفى ذلك اليوم ذاته، على ما يذهب ر.و. تشابمان، يحتمل أن يكون جونسون قد بدأ يعكف على هجومه الخاص على *التفاؤلية الساذجة*. ولم توزع الطبعة الباريسية من "كنديد" إلا فى أواخر يناير أو مطلع فبراير(٥).

والحق أن جونسون ربما قد كان على معرفة بإحدى حكايات فولتير *الباكرة*، "زديج"، ولكن لا حاجة بنا إلى البحث عن مؤثرات أجنبية تفسر اختياره للموضوع. كان جونسون قد ظل، زمناً طويلاً، يتأمل عقم الأمانى الإنسانية، وزيف ثقة الإنسان بقواه. وقبل ذلك بعشر سنوات كان قد جسّم شعبته الخاصة من التشاؤم الدينى فى محاكاة جادة لأهجية جوفنال *العاشرة*. وبعد ذلك بسنوات قلائل جرب استخدام مهاد شرقية فى أعداد كثيرة من دوريته المسماة "ذا رامبلار" (الجوّال). ومن الواضح أن خطة "كتابه القصصى الصغير" - كما وصفه فى رسالة إلى ابنته بالتبنى - كانت قد أخذت تتشكل ببطء فى خلفية ذهنه(٦). ولكنها، كالعادة، كانت تتطلب ضرورات مالية ملحة للبدء فى المهمة المتعبة: مهمة كتابتها على الورق. وعندما جاءته أخبار من ليتشفيلد بأن أمه مريضة مّرضاً جدياً، اضطر جونسون إلى العمل. وفى أماسى أسبوع واحد - كما يقال لنا - كتب الكتاب مرسلاً نسخة إلى الطابع إذ اكتمل. ومهما يكن من أمر، فإنه بمجىء الوقت الذى أنجز فيه الكتابة، كان يعرف أن المال الذى كوّنه سيفى بجنازة أمه وديونها، ولكنه لن يكفى لمواصلة العناية الطبية بها.

ومهما يكن من أمر، فإن القراء العاديين فى لندن ما كانوا ليفطنوا إلى "راسلاس" أو "كنديد" إلا بعد حوالى شهرين. وأول إعلان عن الأول عثرت عليه قد ورد فى "ذا ببليك أدفرتايزر" فى ٣٠ مارس، حيث نجد انه "فى يوم الخميس القادم سينشر، مطبوعاً بأناقة فى جزئين للجيب، "راسلاس أمير *الحبشة*: حكاية". ولكن يوم الخميس جاء ومضى بلا "راسلاس"، ثم فى ١٣ ابريل ظهر وعد غامض بأنه "فى الأسبوع القادم سينشر". وفى يوم الأربعاء ١٨ ابريل ذكر أن يوم الجمعة هو موعد الصدور. بيد أن اليوم التالى، الخميس ١٩ ابريل ١٧٥٩، جلب إعلاناً بأنه "اليوم سينشر". وثمة من الأسباب القليل مما يدعو للشك فى أن يوم ١٩ يمثل اليوم الفعلى للنشر.

وعلى ضوء المناقشات التالية الخاصة بعنوان الكتاب، يحسن بنا أن نتذكر أنه فى إعلانات الصحف يشار دائماً إلى العمل على انه "راسلاس أمير الحبشة". وبالرغم من أن صفحة العنوان فى الطبعات الباكرة لم تكن تحمل سوى "أمير الحبشة" فإن من الواضح أن باعة الكتب - منذ البداية - كانوا ينظرون إليه على انه "راسلاس".

وبعد ذلك باسبوع، فى ٢٦ ابريل، حملت "ذا ببليك آدفرتايزر" إعلاناً عن "كنديد أو التفاؤل . . لمسيو دى فولتير. وأعلن نورس، بائع الكتب، فى الوقت ذاته ان ثمة ترجمة انجليزية لها فى المطبعة. وعلى هذا يبدو انه بالرغم من أن بعض نسخ من طبعات باريس وجنيف لـ "كنديد" لا بد أن تكون - ولا ريب - قد وصلت القراء البريطانيين حسنى الاتصال، فإن التأثير الكامل للكتاب لم يبرز إلا بعد نشر "راسلاس".

وأثناء مطلع مايو، استمر نورس يعلن عن "كنديد" فى طبعتها الفرنسية وعن ترجمته الانجليزية القادمة. ثم فى ١٥ من ذلك الشهر، أعلن فى الصحف عن ترجمة أخرى منافسة، ظهرت فى ١٩ تحت عنوان "كانديداس أو المتفائل". وفى الإعلان المنشور فى "ذا ببليك آدفرتايزر" ادعى انها مترجمة عن "الطبعة الأخيرة الصحيحة" التى أرسلها فولتير إلى المترجم "و.ب. رايدر، ماجستير فى الآداب من كلية يسوع". وألحق بها ملحوظة أخرى: "لا حاجة بنا إلى أن نرجو الجمهور أن يطلب هذه الترجمة المعينة، حيث أن لنا أن نؤكد انه ليس ثمة طبعة أخرى موثوق بها لهذا العمل، تحت يد المؤلف، فى المملكة".

ومع ذلك أخرج نورس طبعته ""كنديد"، أو "الكل للخير""، فى ٢٢ مايو، وأعلن عنها جاهداً خلال الأيام التالية. ولم يشر شىء من المطبوع إلى اسم المترجم.

كان ثمة إشارات قليلة إلى حكاية فولتير فى صحف لندن (٧). ونحن نعرف أن جونسون قد قال لبوزول فيما بعد إنه يعتقد أن فى "كنديد" "من القوة" أكثر مما فى أى شىء كتبه فولتير (٨). ولكن أول رد فعل لبعض القراء اللندنيين لم يكن على مثل هذا النحو من التحبيذ. ونجد أن مراجعاً فى "ذا لندن كرونيكال"، التى طبعت عدة مقتطفات من "راسلاس" (٩)، وكان صديقاً صريحاً لجونسون، قد نمّ بوضوح على نفوره فى عدد ٢٤-٢٦ مايو: "إن مسيو موبرتوى، الذى ظل فولتير يكن له ضغينة زمناً طويلاً، لأنه أعظم قسطاً من رضاء ملك بروسيا، قد اصطنع قول لايبنتز المأثور: "إن كل شىء على أحسن حال". وكل تخطيط القطعة الموجودة الآن أمامنا يبدو انه يسخر من هذه الفكرة، وذلك بتعداد بعض الشرور الطبيعية والمعنوية على نحو لا شىء فيه من عبقرية سوفت، ولا يكشف إلا عن المبادئ الانحلالية للمؤلف الخليع. إن الميزة الكبرى - إن لم تكن الوحيدة - لهذا العمل تكمن فى التعبير الفكه فى الأصل، وهو ما يضيع تماماً - كما قد يتوقع المرء - فى الترجمة".

وإنه لمن الشائق أن نلاحظ أن رد فعل فولتير إزاء "راسلاس" كان مؤدباً ومحبذاً عموماً. فعندما بعثت إليه مدام بيلو فى ١٧٦٠ بنسخة من ترجمتها الفرنسية، رد عليها فى ١٦ مايو بأنه:

**m'a paru d'une philosophie aimable, et très-bien ecrit (10)**

أما أن يكون قد رأى، فى يوم من الأيام، نسخة من الأصل الإنجليزى، فهذا أمر ليس بالمؤكد.

وفى التصدير الذى كتبته مدام بيلو، لاحظت إنه:

**Le succès de Candide - semble présager celui de son contemporain Rasselas, Prince d'Abissinie. Ces deux ouvrages referment trop sensiblement les mêmes vues, pour n'avoir pas droit au même accueil. Cependent comme nous préférons quelquefois le coloris au dessein, je sens quel est l'avantage des choses finement dites sur celles qui ne sont que judicieusement pensées et je m'en alarme pour mon Prince moraliste et voyageur.**
**L'analogie du fond des idées de Candide et de Rasselas; certains rapports entre Imlac et Martin; entre l'Isle d'Aldorado et l'heureuse vallée, m'avoient fait présumer d'abord que l'Autre Anglais pouvait bien n'être qu'un pyrate littéraire. Mais j'ai réfléchi qu'il ne falloit soupçonner légèrement personne d'un larcin et que la seule force de la verité faisoit sans doubte penser en Angleterre, comme en France.' (11)**

بل إن ثمة مشابهات أشد لفتاً للنظر من تلك التى ذكرتها مدام بيلو، وهى تكفى لأن تجعل أى امرئ يتسائل هل كان جونسون قرصاناً أدبياً بالفعل. وما أسعد حظه إذ تؤكد براهين مؤكدة على استحالة أى صلة بين الكتابين!

إنهما، كلاهما، أهجيتان نثريتان قصيرتان، فى شكل قصصى. وكلاهما قد صمم، خاصة، لمهاجمة مبادئ لايبنتز والنظرة الراضية التى يعتنقها الربوبيون والمؤمنون بالخير ومؤداها إن كل شىء فى العالم على ما يرام. وكلاهما قد كتب، سراعاً، بحرارة بالغة، ومع ذلك يمثلان أنضج فكر لمؤلفيهما.

وكلاهما، ظاهرياً، حكاية بسيطة فيها ثلاث شخصيات أساسية: رجل وسيدة وفيلسوف. والأبطال ينشأون فى جو مكنون. ثم - بعد سلسلة من المغامرات المزيلة

للوهم، تتكشف فيها شرور الحياة وخيباتها - يقررون أن يعودوا إلى الاعتزال - كنديد لزرع حديقته، وراسلاس يعود إلى الحبشة.

ورغم تشابه الكتابين من حيث الشكل والخيط العام، فإنهما مختلفتان تماماً من حيث اللهجة والأسلوب. وليس يكفى أن يقال إن أحدهما بريطانى كلية والآخر غالى. فمنهجهما بأكمله مختلف. ولا يتبدى هذا فى شىء قدر تبديه فى مسألة التكنيك القصصى. إن "كنديد" تتحرك بسرعة. وثمة تتابع مستمر للحكايات المثيرة للانفعال إذ تسافر الشخصيات فى أنحاء العالم، حتى إلى أمريكا الجنوبية. ولا يكاد القارئ يتمكن من التقاط أنفاسه، حيث انه شديد التلهف لأن يرى ما الذى سيحدث من بعد. ومن ناحية أخرى، يكاد سرد جونسون القصصى أن يكون سكونياً. فشخصياته تسافر من الحبشة إلى القاهرة، وتقوم برحلات قصيرة فى المناطق المجاورة، ولكن هذا كل شىء. وعند جونسون ان القصة غير مهمة، مجرد إطار يضع فيه تأملاته فى الحياة. والنتيجة هى ان ثمة دائماً ما يغرى القارئ بأن يتوقف بعد كل فقرة، وأحياناً بعد كل جملة، لكى يتذوق الأفكار.

ولئن جنح المرء إلى قراءة جونسون ببطء، فليس السبب - أساساً - هو أسلوبه النثرى. إن صعوبته على القراء المحدثين قد بولغ فيها مبالغة كبيرة. ورغم الانطباع التقليدى، ليس لجونسون أسلوب مولع باستعمال الكلمات الطويلة أو متميز بكثرتها. إنه لا يستخدم عادة كثيراً من الكلمات الطويلة أو التعبيرات المركبة. وقد أشرت فى موضع آخر (١٢) - وقد يجدر بى أن أفعل ذلك مرة أخرى - إلى أن واحدة من أكثر جمله المميزة، وبها يختم فصلاً فائقاً فى "راسلاس"، تكاد تكون كلها مكونة من كلمات أحادية المقطع: "ليس بوسع امرئ أن يتذوق ثمار الخريف، بينما هو يبهج شمه بأزهار الربيع. وليس بوسع امرئ أن يملأ كأسه، فى آن واحد، من منبع النيل ومن مصبه". فمن بين أربعين كلمة، نجد سبعاً وثلاثين أحادية المقطع. ومع ذلك فإن للجملة كل نغمة جونسون الجليلة وإيقاعه الشكلى. ومن الواضح أن الألفاظ ليست وحدها التى تنتج تأثيراته التى يسهل التعرف عليها، ولا طول الجمل. إن بعضاً من الرومانسيين العظماء - خاصة لام ودى كونسى - كثيراً ما يكتبون جملاً أطول مما يكتبه جونسون. والحق أن بوسع المرء أن يجد بسهولة فى "راسلاس" مواضع محملة بالمقاطع الكثيرة. وقد تلوح معقدة أكثر من اللازم، مع تواز وتضاد زائدين. ولكن هذه ليست أهم نقطة فى أسلوبه. إن ما يمنحه طابعه الذى لا ينكر هو اجتماع الإيقاعات الشكلية والملاحظة المضغوطة على نحو لا يصدق. واستخدامه الدائم للتجريد العام، واختياره الحريص

للمؤثرات الموسيقية البطيئة الحركة، ينتجان إحساساً بالحركة الجليلة، حتى فى النثر الأحادى المقطع.

وثمة فرق آخر يبرز فى الشخصيات. إن فيلسوف فولتير - بانجالوس - الذى يدأب على تأكيد ان هذا هو خير العوالم الممكنة أحمق. ونظيره - إيملاك - هو فى أغلب الأحيان الناطق بأكثر أفكار جونسون جدية. والشخصيات الأساسية فى "كنديد" أكثر اتساماً بالطابع الفردى. وهم - أنفسهم - يخبرون أهوال الحياة. فكنديد يضرب ويُسترق وينجو من الموت بالكاد مرات كثيرة. وكوينجوند ترى أبويها يذبحان أمام عينيها، وتغتصب، وتعانى كل أنواع التعذيب الجسمانى. أما الشخصيات الأساسية فى "راسلاس" فتكاد تُترك دون أن تُمس، لأنهم ليسوا سوى ملاحظين. ولا يحدث شىء معاكس لراسلاس ونيكاياه، بل يتبين فى الختام أن أسر خادمتها بكواه لم يكن كارثة.

ومن المحقق ان جونسون كان على ذكر من الوحشية الموجودة فى الحياة. وأحياناً يلخص أحداثاً مروعة، على نحو لا يُنسى، فى كلمات قلائل. وعندما فحص راسلاس سعادة المراكز العالية، وجد انه "يكاد يكون كل من هو عالى المركز يكره كل الباقين، ومكروهاً منهم، وان حياتهم سلسلة مستمرة من المؤامرات والترصدات، والحيل والهروب، والانقسام والخيانة". وتنتهى الحكاية بهذه الملحوظة الموجزة: "وفى فترة قصيرة خلع الباشا الثانى، وقتل السلطان الذى رقاه على أيدى الانكشارية، وكان لمن خلفه آراء أخرى وأثيرون مختلفون".

ولكن الأهم من ذلك عند جونسون مشكلة السعادة فى الأمور الخاصة. إن فولتير يوقظنا على إدراك خطر سعادتنا البدنية، وأنانية أغلب الأفعال الإنسانية وقسوتها. وبدلاً من ذلك، يكشف جونسون عن العيوب الأساسية للخلق الإنسانى، حتى حين لا تؤثر فيها الأحداث الخارجية. إنه يتساءل: هل توجد السعادة فى الشباب والمجتمع المرح، أم فى الحياة الرعوية البسيطة، أم فى الانسحاب، أم فى الانغماس فى العلم، أم فى الزواج والشئون البيتية. إنه يفحص هذا كله، واحداً فى اثر آخر، ويجده ناقصاً. ربما كان بعض البشر أسعد من غيرهم، ولكن ليس فيهم من هو راضٍ حقاً. ولن يكون قط. إن القارئ الحديث الذى يرغب فى أن يتحرك بإيقاع جونسون، يظل مسحوراً إذ ترفع أمامه كل رغبة انسانية، ويتبين انها منبوذة أساساً. ولئن لاح فى البداية ان كلاً منهما يشتمل على الوفاء بآمال الانسان، لقد تبين - عند الدرس الحريص - ان فيها عيباً ما.

ومن المحقق أن المرء قد يقول: إن الناسك البسيط لا بد أن يكون سعيداً، حيث إنه قد انسحب من هموم الوجود اليومى وواجباته. ويقول جونسون: كلا، فإزالة الإغراء

لن تكفل الصلاح. ويعترف الناسك - بحزن - لراسلاس: "من المحقق ان حياة الانسان الوحيد شقية. ولكن ليس من المحقق أن تكون تقية". وفى النهاية يسر الناسك بأنه قد قرر، شخصياً، أن يعود إلى الحضارة: "وسمعوا قراره بدهشة، ولكن بعد وقفة قصيرة تطوعوا بأن يقودوه إلى القاهرة. ونقب عن كنز كبير كان قد خبأه بين الصخور. وصحبهم إلى المدينة التى حدق إليها - إذ اقترب منها - منتشياً".

إن رواية "كنديد" فطنة على نحو من الأنحاء - بتورية ساخرة وتهكم قارصين - ورواية "راسلاس" على نحو آخر: بتفهم شاك ومع ذلك فهو متعاطف. وفولتير مملوء اشمئزازاً مريراً، أما جونسون فمملوء استسلاماً مكتئباً. ومع ذلك فإن بوسعه، هو الآخر، أن يتهكم بتورية ساخرة حادة. وإنما براعته فى صياغة عبارة مدمرة، وأن يجسم فى تقرير واحد مضغوط نضج الملاحظة العميقة، هى ما يجعل "راسلاس" جديرة بالقراءة، المرة تلو المرة.

وربما كان جوزف وودكرتش مصيباً فى ادعائه ان جونسون، من إحدى النواحى، أكثر كلبية من فولتير، لأنه لم ير أى إمكانية للإصلاح (١٣). وحتى أثناء حياة جونسون، فإن كثيراً من أصدقائه - ومن بينهم بوزول وهوكنز وفانى بيرنى - شعروا بأن نظرته فى هذا الكتاب أشد قتامة وجدية مما ينبغى" (١٤). لا عجب أن يدعوها هازلت "أكثر التأملات الخلقية المطروحة كآبة وإضعافاً" (١٥). ولكن النقاد المحدثين الذين أكدوا معتقدات جونسون الدينية يأبون الموافقة على ذلك. فهم يصرون على ان جونسون واقعى وليس تشاؤمياً. وكما يقول أحد النقاد المحدثين: "إذا كانت السعادة ممكنة على الأرض بالمعنى الذى يعرفها به الرحالة، فإنه لا حاجة بجونسون إلى نعيم"(١٦).

ومن المحقق ان وضع جونسون ليس وضع الساخر أو كاره البشر، فهو لا يطيق صبراً على الأسف العقيم أو محاولات الانسحاب. أضف إلى ذلك ان فى تقييمه الحكيم للوجود الإنسانى مكاناً فسيحاً للملهاة. وقد يفسر هذا الحقيقة الماثلة فى أن عديداً من النقاد المحدثين قد دعوا "راسلاس" ملهاة (١٧). بيد أننا إذا وافقنا على ذلك، فيجب أن يكون ذلك بالمعنى الذى نقول به إن آية دانتى هى، أيضاً، ملهاة إلهية.

وبالرغم من أن كتاب جونسون، من إحدى وجهات النظر، تعقيب باعث على القنوط، فإنه - من وجهة أخرى - اعتراف ملهم بنضال الإنسان البطولى وأمله فى شىء أفضل بعد الموت.

وهكذا تصلنا "كنديد" و"راسلاس" على أنهما هجمتان توأمان على كبرياء

الإنسان وثقته بنفسه – إحداهما لامعة صادمة مدمرة فى كشفها عن شر الإنسان، والأخرى صاحية وتأملية، ولكنها تماثلها حذقاً فى تشريحها لإخفاقاتنا وآمالنا المذبذبة. وقد لا يجد كل قارئ الاثنين على نفس الدرجة من الإمتاع. ولكن هناك شيئاً واحداً مؤكداً أنه حتى بعد قرنين، فإن فى كل منهما شيئاً ملائماً يقوله لعصرنا.

## هوامش:

(١) يمكن العثور على مقارنة شائقة بينهما فى كتاب مارثا ب. كونانت "الحكاية الشرقية فى انجلترا فى القرن الثامن عشر" (١٩٠٨). وقد ظهرت بعض أقسام من المقارنة التالية فى "ذانيو يورك تايمز بوك رفيو" فى ١٩ ابريل ١٩٥٩، ص ٤، ١٤ .

(٢) "حياة"، ج ١، ٣٤٢ .

(٣) ج. ر. هافنز: إنشاء "كنديد" فولتير، مجلة "ملاحظات عن اللغة الحديثة" ) XLVIIابريل ١٩٣٢) ٢٢٥–٢٣٤ . وإنى لمدين للأستاذ نورمان تورى بالمعلومات الخاصة برواية "كنديد".

(٤) "مراسلات فولتير"، تحرير ت. بسترمان، جنيف ١٩٥٨، ٣٥، ٦١ .

(٥) بسترمان، المصدر ذاته، ص ١٣٢ .

(٦) لما هو معروف عن إنشاء "راسلاس" وخلفيتها، انظر تشابمان فى مصدره السالف ذكره، ومقدمة الطبعة بقلم أوليفر ف. إمرسن (ن، ى ١٨٩٥)، وجوين ك. كولب "الفردوس فى الحبشة والوادى السعيد فى راسيلاس"، مجلة "مودرن فيلولوجى" ) LVIأغسطس ١٩٥٨) ١٠–١٦، ومقالته "بناء راسلاس"، مجلة "منشورات رابطة اللغة الحديثة" ) XVIسبتمبر ١٩٥١)، ص ٦٩٨–٧١٧ .

(٧) لم نحاول هنا جمع الإشارات إليها فى الرسائل الخاصة أو فى المجلات الصادرة من بعد. وثمة نسخة مختصرة بالانجليزية ظهرت فى "ذا جراند ماجازين"، مع أول جزء فى عدد مايو، ويحتمل أن تكون قد وزعت فى مطلع يونية.

(٨) "حياة"، ج ٣، ٣٥٦ .

(٩) فى أعداد ١٩–٢١ ابريل، ٢٨ ابريل – ١ مايو، – ٣–٥ مايو، ١٠–١٢ مايو. وقد أعيد أيضاً طبع بعض مقالات "ذا آيدلار" فى هذه الصحيفة.

(١٠) "أعمال فولتير الكاملة" باريس: جارنييه ١٨٨٠، XL، ٣٩٠ .

(١١) "تاريخ أرسلاس أمير الحبشة" (١٧٦٠) ٣–٤ .

(١٢) أعمال جمعية جونسون فى لتشفيلد.

(١٣) "صمويل جونسون" (١٩٤٤) ص ١٨٢ .

(١٤) أنظر وليم كنى: ""راسلاس" جونسون بعد قرنين"، دراسات جامعة بوسطن فى الأدب الانجليزى، ٣ (سبتمبر ١٩٥٧)، ص ٨٨–٩٦ .

(١٥) أوردها كنى فى مصدره السابق.

(١٦) فردريك م. لنك، ""راسلاس" والبحث عن السعادة"، دراسات جامعة بوسطن فى الأدب الانجليزى ٣ (صيف ١٩٥٧)، ص ١٢١–١٢٣ .

(١٧) أنظر مثلاً . ر. تريسى "انهض يا ديمقريطس! دراسة لفكاهة الدكتور جونسون"، ييل رفيو ٣٩ (شتاء ١٩٥٠) ص ٢٩٤–٣١٠، والفين وتلى "ملهاة "راسلاس"" مجلة "التاريخ الأدبى الانجليزى" ٢٣ (مارس ١٩٥٦)، ص ٤٨–٧٠ .

**ماى سنكلر**

## "جين إير" لتشارلوت برونتى

### تقديم

رواية "جين إير" – لتشارلوت إحدى أضلاع مثلث الشقيقات برونتى: إميلى وآن – غنية عن التعريف فهى من كلاسيات الروايات الانجليزية فى القرن التاسع عشر، ومن المقررات الأثيرة لدى طلبة المدارس والكليات فى أجزاء مختلفة من العالم. وهى أيضاً من أولى نبضات الحركة النسوانية التى تسعى إلى رفع الظلم التاريخى (كما تراه!) الذى ظل واقعاً بنصف الجنس البشرى، عبر العصور، فى ظل مجتمع أبوى ذكورى يرى الأمور من منظوره الخاص، وبما يلائم مصالحه: جنسياً وسياسياً واقتصادياً واجتماعياً وفكرياً. وكاتبة المقال – ماى سنكلر (١٨٧٠-١٩٤٦) – روائية أمريكية لها دراسة نقدية عن الشقيقات برونتى (١٩١٢) وكتابان فى الفلسفة "دفاع عن المثالية" (١٩١٧) و"المثالية الجديدة" (١٩٢٢).

### "جين إير" لتشارلوت برونتى

ثمة روايات قليلة تقف بمفردها دون سلف ولا قرابة أدبية. ورواية "جين إير" من هذه الروايات القليلة: فهى كتاب لا يحصى ما له من خلف، وإن لم يكن له سلف يمكننا اقتفاء أثره.

إن تشارلوت برونتى لم تتشكل بأى مؤثر يمكن اكتشافه بين أسلافها الأقربين ومعاصريها. فمن قراءاتها المنوعة والمتسمة بحب الاستطلاع شكلت أسلوباً خاصاً بها لا يحاكَى، وأرسلت من قرية يوركشير النائية كتاباً لا يفوقه روعة سوى "مرتفعات وذرنج".

ولكى نتحقق من طابعه الفريد المذهل ينبغى علينا أن نتذكر أن "جين إير" كُتبت ما بين ١٨٤٦ و١٨٤٧ ونُشرت مع رواية "سوق الأباطيل" ]الثاكرى [فى عام واحد. ولم يكن كتاب "مارى بارتون" لمسز جاسكل قد ظهر بعد، ولم تبدأ جورج إليوت الكتابة إلا بعد ذلك بحوالى عشر سنوات. وكان ثمة هوة عميقة تفصل بين تشارلوت برونتى وجين

أوستن، ولعل جين أوستن ما كانت لتقدر تشارلوت برونتي. ونحن نعلم أن تشارلوت لم تكن تقدر جين. فهي تسأل جورج هنري لويس: "لم تحب جين أوستن إلى هذا الحد؟" ولا تستطيع أن تدرك السبب. وغاية الأمر انها تعدها "حاذقة ودقيقة الملاحظة" ثم تتساءل مرة أخرى: "أيمكن أن يوجد فنان عظيم دون شاعرية؟" فثمة شيء أجنبي في انصقال كتابات جين أوستن وتحفظها يحول بينها وبين التعاطف معها وهي لا تطيق فنها الجميل وترى أن صقل جين مرجعه إلى أنها ليس عندها شيء وراء ذلك، وتحفظها مرجعه إلى أنه قد أُسدلت بينها الحجب وبين أحسن جزء من الحياة. والرأي عند تشارلوت برونتي ان أحسن جزء من الحياة هو العاطفة الحارة التي تسمو بها وتغيّر من هيئتها. فالعاطفة الحارة هي الشعر، والشعر هو العاطفة الحارة. إنها حقيقة الرجل والمرأة. وبعض الناس لم يصيبوا قسطاً من هذه الحقيقة في نفوسهم كسيدات جين أوستن وسادتها. وهم عند تشارلوت ليسوا أناساً حقيقيين.

الحق ان لدى جين أوستن اثنين يمثلان العاطفة الحارة هما ليديا بنيت ومسز رشورث: فهي تستخدم ليديا استخداماً فعالاً لتبيّن أن العاطفة أمر سوقي، وهي تقول ما هو أقوى من ذلك – على لسان مسز رشورث – ملمحة إلى انه كلما قلّ ما يقال في هذا الصدد كان ذلك أفضل.

كانت العاطفة الحارة هي سر تشارلوت برونتي فقد أضفت معنى جديداً على الكلمة وكانت أول روائية تعالج هذا الأمر على حقيقته. ولم تكن جين أوستن وحيدة في جهلها بها فلم يكن بين الروائيين الأكبر منها سناً من عالجه معالجة مقتدرة. فهو عند سوفت لم يكن يعدو أن يكون إحساساً رومانسياً عالياً غامضاً يحوم حول شخصياته كالثوب. وريتشاردسون قد اقترب منه في روايته "كلاريسا هارلو" دون أن يتبينه؛ فقد نال الفساد رؤياه من جراء ضباب العاطفية المغرقة الرطب الذي كان يحب أن يعيش فيه. أما فيلدنج فقد كانت العاطفة الحارة عنده تعني الشهوة الحيوانية ومن ثم فقد حق له أن يعدّها غير ذات أهمية. وهي عند ثاكري أيضاً حمى حادة من حميات الحواس يعالجها بما يليق بطابعها الاخباري العارض من إيجاز.

لم يفهم أحد هؤلاء الروائيين من أمر العاطفة الحارة ما فهمته تشارلوت برونتي منها. كما ان الفكتوريين الأوائل المخلدين إلى الراحة المتسمين بالعاطفية المغرقة المفرطين في بعدهم عن الشاعرية قد التهموا "جين إير" دون أن يفهموها وقد صدمتهم. ذلك انه لما لم يكن هناك ما يبرر "جين إير" فقد استعصت "جين إير" على التبرير. لقد

قوضت كل التقاليد الأدبية. ومن العسير فى أيامنا هذه أن نتحقق مما كان عليه سلوك جين من شناعة وذلك حين نتناول الكتاب ونجد لدهشتنا أنه – وقد قيل كل شيء وفُعل– لم ينتهك حرمة الوصايا العشر فى شيء. والحق ان قليلاً جداً مما قيل، ولا شيء أبداً مما فُعل، يُستثنى من ذلك. فأما ان الرجل الذى له زوجة مجنونة يحق له أن يتزوج غيرها أو لا يحق فذاك ما لم تطرحه تشارلوت برونتى على بساط البحث. إن هذه المشكلة لا تعدو أن تكون نتيجة جانبية يثيرها روشستر فى لحظة غضب لا يمكنه أن يكبح جماحه وسرعان ما يحسم ضمير جين المسألة بقولة "لا" دون هوادة.

ليست الوصايا العشر هى ما انتهكته الرواية وإنما القوانين الأدبية غير المكتوبة. كان من بين هذه القوانين انه يتعين على المربية أن تعرف مكانها وعلى المرأة العاطلة من الحسن أن تعرف مكانها وتلزم حدوده. ولكن جين إير جاءت فألقت بهذا العرف إلى سلة المهملات ووضعت أفكاراً فى رءوس المربيات والنساء العاطلات من الحسن. وفى الروايات السابقة ما كان لامرأة لها وجه جين وشكلها أكثر من أن تؤمل فى الظهور على مسرح الرواية أو أن تلعب – فى أحسن الأحوال – دوراً ثانوياً للغاية. أما جين فتظهر فى موقف السيدة القائدة وتحافظ على دورها بنجاح مظفر. وليست بلانش إنجرام، بطلة العصر الفيكتورى الأول ذات القامة الفارعة والمنظر المهيب، إلا مقابلاً دقيقاً لجين الصغيرة. وهناك إلى حد ما قدر من التعمد أكثر مما ينبغى فى معالجة تشارلوت برونتى لبلانش. إنها تبدو كمن يقول للقارئ: لسوف آخذ بطلتك الجميلة، وأريك كم انها غبية عديمة التأثر إلى حد الموت إذا قيست ببطلتى جين. سوف أجعلك تسئم عيونها السوداء وعنقها الشبيه بعنق البجعة وخصلاتها الحالكة السواد والوردة البلهاء التى ترشقها فيها وذلك الوشاح الخالد الذى تكسو به كتفيها المنحدرين. ولذلك تظهر بلانش إنجرام فى غرفة جلوس مستر روشستر وتتحدث بهذه الطريقة (فى الأصيل بعد أن صاحت "اذهب!"): "كفاك ثرثرة أيها الجامد العقل وافعل ما أمرتك به". فبلانش ليست إلا متكبرة.

أما بعد فليست هذه معالجة عادلة ولو للضد. لا غرابة إذن فى أن تموت شخصية بلانش إنجرام من جرائها وقد خنقتها يدا خالقتها المنتقمتان.

ولم تكن بلانش هى المعبود الجميل الوحيد الذى حطمته تشارلوت. فلم يكن القول بأن المرأة العاطلة من الحسن ينبغى أن تعرف مكانها هو كل المقرر من الأقوال إذ كان هناك أيضاً موروث أقدم منه عهداً وأشد رهبة: فما كان ينبغى لامرأة أن تدرك طبيعتها الخاصة حتى يأتيها رجل (ولا بد من أن يكون زوجها) ليكشفها لها. والحق ان

جين إير قد ركبت هذه الخرافة مركباً وعراً فهي قد كانت من الجرأة إلى الحد الذى تعلن معه انها تحب روشستر قبل أن يُلقى هو بالمنديل. لقد سرقت المنديل من جيب روشستر وهو نائم. ولو انها كسرت الوصايا العشر مرة واحدة لما فزع العالم (وقد كانت قواعد اللياقة فى أوائل العصر الفيكتورى تحمرّ خجلاً) أكثر من ذلك.

إن جين إير مزيج من اللبن والدم إذا قيست بكاثرين إرنشو. وروشستر دمية مسرحية إذا وُضع بجوار هيثكليف. ولكن الجيل الذى ارتجف أمام رواية "جين إير" لم تحركه "مرتفعات وذرنج". ولفترة من الزمن حجب النجاح العظيم لـ "جين إير" ذلك الكتاب الذى يفوقه عظمة. وظلت تشارلوت تُعد فى عصرها أعظم روائيى العواطف الحارة. كان ذلك يجانب العدل ولكن ما فيه من إجحاف قد أزيل اليوم وأزيل أكثر مما تقتضى الحقيقة. فالاتجاه السائد فى يومنا هذا يميل إلى إطراء إميلى برونتى على حساب شقيقتها. وقيل إنه بينما كانت إميلى تتخيل وتخلق كانت تشارلوت لا تعدو أن تلاحظ وتنتج. ويوغل مستر كلمنت شورتر فى هذا السبيل حتى ليقول إنه لولا زيارة تشارلوت لبروكسل وتأثير مسيو هيجيه فيها لما أنجزت حتى ما أنجزته. ولا مشاحة فى أن مسيو هيجيه قد أيقظها ساعة أو ساعتين قبل ميعاد يقظتها وان بروكسل قد وسّعت من آفاق نظرتها (ولو لم تفعل لكان ذلك أمراً غريباً). ولكن من الخطأ أن نظن أنهما صنعا لها ما هو أكثر من ذلك. ولو ان مسيو هيجيه لم يوجد - لا ولا وُجدت بروكسل - لما وُجدت روايات "الأستاذ" ولا "فيليت" ولا شخصية مستر لويس مورفى "شيرلى". ولكن من الشطط حقيقةً ان يقال إن تشارلوت برونتى - لأنها لم تكتب شيئاً ذا قيمة قبل ذهابها إلى بروكسل ولقائها مع مسيو هيجيه - ما كانت لتستطيع أن تكتب "جين إير" دون مسيو هيجيه. فـ "جين إير" تثبت عكس ذلك ولا تشبه فى شىء "الأستاذ" ولا "فيليت". وهى - بمنهجها الأقل منهما - تستمد الحياة كما هو واضح من القوى الأقدم عهداً والأبقى أثراً التى أخرجت "مرتفعات وذرنج"؛ فهى تقف فى مكانها الأدنى وحيدة لا أب لها.

على أنه بينما لم تدنس أية نظرية أو إشاعة ذكرى إميلى برونتى فإن تشارلوت لم تُترك أبداً فى حالها. وكثيراً ما بُذلت محاولات تهدف إلى تفسير "معرفتها بالحياة". وقد استقر الرأى على أنّ تشارلوت لم تكن تستطيع إلا أن تلاحظ دون أن تستطيع أن تتخيل. ومن ثم فقد عُد من الأمور الغامضة - إن لم نقل المشئومة - أن تتمكن مثل هذه السيدة الصغيرة غير المتزوجة التى تحيا فى بيت أبيها راعى الكنيسة على حافة البطاح من فهم العواطف الحارة على هذا النحو. وقد حاولت مسز جاسكل أن تبرر

ذلك وتعتذر عنه بقولها إن الغلطة كلها كانت غلطة أخيها برانويل. ثم ظهر شخص حاذق (نسيت اسمه) فحرك ذكرى مسيو هيجيه العجوز المسكين وأذهل العالم بقول مدهش مؤداه أن تشارلوت كانت تعشق ذلك المدرس الممتاز. وهكذا صارت الغلطة كلها غلطة مسيو هيجيه. ثم جاءت مسز أوريفانت، وكان المفروض فيها أن تكون أكثر علماً ممن سبقتها، فغضبت غضباً عظيماً لما لحق باسم برانويل من تلطيخ. ورأت أن الذنب لم يكن ذنب برانويل ولا مسيو هيجيه وإنما كان ذنب تشارلوت التى كانت تموت شوقاً إلى الزواج. وترى مسز أوليفانت أن الزواج كان فكرة ثابتة تهيمن على تشارلوت. وأخيراً جاء مستر كلمنت شورتر فنحى مسيو هيجيه كليةً وأخبرنا بأن "طبيعتها كانت سوداوية" و"انها كانت تفكر كثيراً فى قضية الحب وتتوقف دائماً عند مشكلة الرفيق المثالى". أما عن الزواج (ولنبدأ بتهمة مسز أوليفانت) فإن الشواهد الباقية من حياة تشارلوت برونتى ورسائلها وشخصيتها كما تتضح فى أعمالها وزواجها هى نفسها كلها تثبت أنها كانت تتناول المستقبل بروح موضوعية ذكية جادة يعز نظيرها. والحق انه قد يقال إنها تناولت هذا الموضوع الجدى بما كان ليبدو، فى ذلك العصر الفيكتورى الأول المغرق فى العاطفية، خفة لا تليق.

أما عن مسيو هيجيه فقد كان خيال تشارلوت لا قلبها هو الذى انشغل به هذا الانشغال الحار. فخيالها قد شكّله بما يلائم حاجاته. وقد توفيت لسوء الحظ قبل أن تتمكن من إثبات انه لم يكن فكرة مسيطرة عليها.

وقد آن الأوان كى نُسقط من حسباننا هذا الهراء كله. فعبقرية تشارلوت برونتى وصلاحها البطولى وعذاباتها كلها خليقة بأن تضعها فوق هذه الإهانات. وهى قد أعطت العالم رجالاً ونساءً سيعيشون فى كل ما هو باقٍ فى الأدب الانجليزى. وقد طابق أناس بين بعض شخصياتها وبعض من عرفتهم فى خبراتها الفعلية وكان ذلك هو السبب فى كل ما حدث من عبث. وليس فى مستطاع رجل الشارع المولع بالسير أن يتحقق من تفاهة هذه المطابقات وهو لا يستطيع أن يرى أن العبقرى لا يحتاج كثيراً إلى الخبرة الفعلية كيما يفهمها، وأنه لا يدين لها بشىء. أما عن طرق عملها فليس للعالم الحق فى أن يفسرها بغير ما فسرتها بها تشارلوت برونتى نفسها فى مقدمتها لـ "مرتفعات وذرنج" إذ قالت: "ليكن العمل عابساً أو مجيداً، مخوفاً أو مقدساً، فليس أمامك إلا أن تطبقه تطبيقاً هامداً. أما أنت – أيها الفنان بالاسم – فإن نصيبك فيه إنما هو العمل السلبى تحت مواضعات لا أنت سلمتها ولا أنت بمستطيع أن تجادل فيها. وهو ما لن تتفوه به فى صلاتك ولن يُقمع ولن يتغير حسب هواك".

لقد ارتضى العالم هذا شرحاً لحالة إميلى. فأوقح النقاد يخلعون قبعاتهم لها ويمضون إلى حال سبيلهم. ولم يجادل امرؤ قط فى حقها فى أن تفهم عواطف كاثرين وهيثكليف الحارة.

فما هى، بعد ذلك كله، العاطفة الحارة التى فهمتها تشارلوت؟ إنها ليست عاطفة هذين الاثنين، وليست أى غريزة عمياء خالية من الروح. إن نظرة بطلتها جين إلى أعلى إنما تتجه إلى "سمو الإيمان والحق والتكريس" فهى لم تُرنا فى جين قوة العاطفة الحارة وحدها. لقد كانت أول من زكّى طهارتها الجوهرية وكانت أول امرأة تتكهن بأن عواطف المرأة، متى اكتملت، مزدوجة فهى تغدو مُعدّة للأمومة السامية. والعاطفة الحارة تغدو بين يدى تشارلوت برونتى شيئاً غريباً فى براءته ورقته ورعبه وتهللاً بالخدمة والتضحية بالنفس. إنها شىء سامٍ لا يعرف معنى الغريزة الحيوانية، شىء مأسوى عميق يحمل فى قلبه بصراً بالمعاناة والموت.

وهذه الصفة فى جين الصغيرة – رغم ما فيها من دقة فريدة تشعرنا ببعض الغربة ورغم ميلها إلى أن تشير إلى نفسها باعتبارها "عالة" – هى التى تبقيها حتى اليوم صغيرة ورائعة وحديثة حتى أطراف أصابعها. والمشاهد الأولى لغزل روشستر لا تُعد من بين أحسن ما فى الكتاب فحسب وإنما هى فريدة أيضاً فى ميدان الأدب فقد جلبت حالة نفسية جديدة إلى ملهاة خطب الود. وقد يذهل الذين اعتادوا أن يفكروا فى السمة المأسوية لآل برونتى وحدها إذا سمعوا أن تشارلوت كانت عظيمة فى الملهاة أيضاً. ولكن من اللحظة التى يقول فيها مستر روشستر : "إنك تتفحصيننى يا مس إير فهل تظنيننى وسيماً؟" فتجيبه جين بصراحة: "لا يا سيدى" يغدو الأمر كله ملهاة خالصة مشعة بما فى ذلك مشهد البستان فى ثورنفيلد حيث يطلب منها روشستر أن تتزوجه. وليس هناك ما يمكن أن يكون أشد واقعية وحياة من محاورات هذين الاثنين اللذين يغتبط كل منهما بصاحبه ويعذّبه ويمتزج فيهما الجد بالهزل. تقول جين: "ما أشد ما تبدو الآن صارماً. لقد غدا حاجباك كثيفين كإصبعى. وإن جبينك ليشبه ما وُصف فى بعض الشعر المدهش بأنه رعد أزرق مكوم. ستكون هذه هى نظرتك عند الزواج يا سيدى فيما أظن؟" فيجيبها مستر روشستر على الفور: "على فكرة يا جانيت. لقد كنت أنت الذى عرض علىّ الزواج". على ان هناك سقطات من هذه الحقيقة العليا. فلغة جين وروشستر تتعارض أحياناً مع طريقة الكلام الواقعى. يقول روشستر: "جين، تعالى هاهنا" حيث كان ينبغى أن يقول: "تعالى هنا". وتقول جين: "لا ينبغى على الإنسان غير المعصوم من الخطأ أن ينتحل قوة لا يمكن لغير القدوس الكامل وحده أن يؤتمن عليها" ولا يروع أسلوبها روشستر.

وعندما يتعين على تشارلوت برونتى أن تعالج العاطفة الحارة القاسية الأولية المأسوية نجدها تفشل. قارن المشاهد التى يسأل روشستر فيها جين أن تصبح زوجته بالمشاهد التى يقترح فيها أن تكون عشيقته. إنه يلقى خطباً طويلة: "هى أنت أيتها الروح - بإرادتها ونشاطها وفضيلتها وطهارتها - ما أريد: لا إطارك الهش وحده. وإنك لخليقة من تلقاء نفسك أن تأتى طيراناً ناعماً وتستكينى إلى قلبى إن أردت: أما إذا قبضت عليك رغماً عنك فستروغين من قبضتى كالجوهر - وستختفين قبل أن أنشق شذاك. أواه! تعالى يا جين تعالى!". وهذا يلوح شعراً ولكنه ليس عاطفة حارة. إنه فى أحسن الأحوال صرخة من القلب تند عنه وهى تناضل وتختنق خلال اللغو. على ان هناك نقاطاً حادة بسيطة مثل: "جين يا حبيبتى الصغيرة . . لو انك كنت مجنونة فهل تظنين انى كنت أكرهك حينذاك؟" ولكن هذه الكلمات تضيع فور النطق بها. إنها لا تبدو صادقة وثمة خطأ ما يشوبها. وتشارلوت تبدو أكثر افتقاراً إلى الإقناع فى المشهد الذى يروى فيه روشستر لجين ماضيه.

والحقيقة انها لا تفقه شيئاً من العواطف الحيوانية الوحشية، فهى ليست حقيقية أبداً بالنسبة لها. والتكلف الواضح فى الفقر التى حاولت فيها أن تتناولها إنما يثبت سخافة التهم التى وجهتها إليها مس رجبى المحررة بمجلة "كوارترلى رفيو".

ولتشارلوت هفوات أخرى وحدود تقصر عن مجاوزتها. فهى لا ترى - مثلما رأت إميلى - ما للجمال من دلالة مأسوية. وهى عديمة التأثر بعض الشىء بسحر الأطفال إذ لم تستطع قط أن تنسى أن طفلاً صغيراً من سيدجويك رماها ذات يوم بكتاب. ويبدو أن هذا الحادث قد أفسد عليها جانباً من الحياة. وأسلوبها بعيد عن الكمال، وقد امتُدح لبساطته ولكنه ليس بسيطاً على الدوام. فالجملة الصحيحة صحة مطلقة عندها كثيراً ما نجدها مطمورة فى فقرة مركبة. ونحن نعلم انها كانت تحب ألمانية شيللر، ويمكننا أن نسمعها تدحرج السطور الخشنة المريعة وهى تقول - كديانا ريفرز - "إنى أحبها". وأسلوبها الخاص يكتسب أحياناً السمة التيوتونية بقوتها المشحونة وما يكاد أن يكون رمزية قاسية فيها، فالصورة تلى الصورة، والعاطفة تندفع إلى حيث تخشى العاطفة أن تضع أقدامها. إنها غير متعادلة. وسنجد عندها امتدادات ضوئية غير معروفة لا على البر ولا على البحر، ثم نسمع وقع الأقدام فى صف واحد وتنطلق تعليمات المسرح: "رعد وبرق. يدخل روشستر".

بل إن تشارلوت ذاتها، فى رسالة إلى جورج هنرى لويس، تقر بتهمة الميلودراما. فجهلها بالمسرح هو الذى يجعلها مسرحية. وهى تقبل على مهمتها بكل ما للبطاح التى حولها من براءة وحشية. وهذه البراءة ترفعها أحياناً إلى ذرا السماء

وتهبط بها أحياناً أخرى إلى درجة تصدمنا. وهى لا تعرف شيئاً عما عانته الطبيعة على يدىِّ الفن. ومن ثم فهى لا تعرف أى المؤثرات ينتمى إلى المسرح وحده.

وهكذا "تميل أخطاؤها ذاتها إلى جانب الفضيلة" فأخطاؤها هى أخطاء الشباب المندفع الفائر. بل إن إميلى ذاتها، التى لا يعيب أسلوبها شىء، لا تفوقها فى الأجزاء الوصفية الخالصة: وفى قدرتها على خلق جو المكان وروحه. وخذ مثلاً لذلك مشهد البستان أو فرار جين من ثورنفيلد أو وصولها إلى وايت كروس ومارش إند أو عودتها إلى ثورنفيلد أو عثورها على روشستر فى فرندين. إنه لمن المستحيل أن يحلل المرء هذه الأجزاء: فألوانها ومجرد توسلها إلى العين أمور لا تنفصل عن حدتها. إنها جزء لا يتجزأ من روح جين.

على ان تشارلوت قد أصلحت أخطاء "جين إير" فى "فيليت" التى تمثل تقدماً كبيراً نحو الإخلاص للواقع والصقل والتكنيك.

إننا إذا حكمنا على "جين إير" بالذوق الواقعى الكامل والإخلاص للتفاصيل فلن نجد الكتاب عظيماً. ولكننا إذا حكمنا عليه بذوق صاحبته وبطابعه الشعرى وعاطفيته لوجدناه يقف بين أعظم الكتب. وإنه لمن العقيم أن نتفكر فيما كان إنتاج تشارلوت برونتى خليقاً أن يكونه لو أن حياتها كانت مختلفة عما كانته. وليس من الممكن أن يكتب المرء عن حياتها كتابة سديدة. فمأساتها مازالت قريبة وعميقة إلى الحد الذى يحول دون إصدار حكم هادئ عليها. على أن شفقتنا قد تكون مبعثرة بدداً. فنحن لا نستطيع أن نقرر هل كان إنتاج الإخوة برونتى قد جاء نتيجة لمأساتهم أو رغماً عنها. وقصارى ما نعلمه هو ان حياتهم المكبوتة قد تكون أمدتهم بالمقاومة اللازمة لمنح قدرتهم الهدف والمحرك.

وإذا شئت أن تدرك سر عبقريتهم فعليك أن تذهب إلى الإقليم الذى تعهدها بكل ما فى الشمال من صرامة ووحشية. وقد أصرّ مستر هاليول ستكليف على ما يدين به الإخوة برونتى لهوارث البطاح "تلك الأم للجبين الصلب والقلب الكريم". ولكن منذا الذى يمكنه أن يشك فى أن تلك الأم كانت برة بأبنائها عندما بسطت عليها بطاح هوارث "وحدتها الموقوفة عليهم"؟

# ر.أ. سكوت - جيمز

## ولتر باتر

### تقديم

يتناول كتاب "صنع الأدب" لمؤلفه ر.أ. سكوت - جيمز بعض مبادئ النقد الأدبى على ضوء نظرية الأدب قديماً وحديثاً. وقد صدر الكتاب لأول مرة عام ١٩٢٨ عن دار "مارتن سيكر آند وربورج ليمتد" للنشر، ونقح وأعيد طبعه ثمانى مرات، ثم صدر فى سلسلة "مركورى بوكس" عام ١٩٦٣, ويتكون الكتاب من تصدير للطبعة الجديدة (فبراير ١٩٣٠) فمقدمة، فتسعة وعشرين فصلاً هى: "الضوء الآتى من السماء"، "الناقد الأول"، "أدب القوة"، "قبل أفلاطون"، "المحاكاة"، "فن الشعر"، "قرون من البلاغة"، "أول ناقد رومانتيكى"، "العصور المظلمة"، "دانتى"، "التحرر"، "بن جونسون"، "الطبيعة ممنهجة"، "دريدن"، "منطق الذوق"، "كلاسيكى ورومانتيكى"، "الرسم والشعر"، "الإلهام"، "المواقد الرومانتيكية"، "الخيال الصاهر"، "كولردج وجوته"، "منهج سانت-بوف"، "ماثيو أرنولد"، "الفن والأخلاق"، "ولتر باتر"، "التعبيرية"، "بعض النتائج"، "الرواية"، "الناقد"، فكشاف.

وليس هذا الكتاب تاريخاً للنقد ولا تقريراً لنظرية فلسفية فى الفن. وإنما هو يفحص، من طريق الاستقراء، "المشاكل المركزية لفن الأدب كما لاحت للخبراء بالفنون: من هوميروس إلى هاردى، ومن أرسطو إلى النقاد المحدثين.

وقد وجد أن السؤال الملائم ينبغى أن يكون: "ما الفنان؟" قبل أن يكون "ما الناقد؟" لأنه "فقط عندما نفهم مشاكل الفنان، تخرج مشاكل الناقد إلى حيز الوجود". وبالرغم من أنه يفحص وظيفة النقد من عدة زوايا، فإنه معنى أساساً باكتشاف أصول الفن القائمة على منجزات أعظم الكتاب الخلاقين. وكلما تحول إليهم ببصره، مستلهماً، لم ينس متطلبات النقد وقضاياه فى وقتنا الحاضر. وفى النهاية نجد أن بحثه، الذى سار على طول سنن تاريخى مستمر، يفضى به إلى بعض النتائج العامة التى يمكن أن تنطبق على فن عصرنا أو أى عصر آخر.

وعلى حين يناقش المؤلف كثيراً من الكتاب الأحياء أو يستشهد بأقوالهم، فإنه يعتمد أساساً فى استخدام براهينه على هوميروس وأرسطوفان وأفلاطون وأرسطو

وهوراس وكوينتيليان ولونجينوس ودانتي وسيدني وبن جونسون وبوالو ودريدن وأديسون وبرك وفنكلمان ولسنج وف. شليجل وجوته وبليك ووردزورث وشلي وكولردج وسانت-بوف وتين وماثيو أرنولد ورسكن وباتر وويسلر وبنديتو كروتشي.

وقد كتبت ربيكا ويست في كتابها المسمى "الموروث والتجربة" عن هذا الكتاب تقول: "إني لأود ان أضيف كلمة أوصي فيها جميع المهتمين بهذا الموضوع أن يقرءوا كتاب صنع الأدب لـ ر. أ. سكوت-جيمز. لقد كنت غطيت هذه الرقعة كلها في محاضرة لي أثناء إعدادي كتاباً نشر منذ فترة، ولم أتناول "صنع الأدب" إلا قبل محاضرتي ببضع ساعات، فوقفت مبهوتة إزاء لمعان هذا العمل، الذي لا ينم على معرفة تامة بمادته فحسب، وإنما يتسم بغاية الحصافة في تناولها. وقد وجدت انه حيثما استخدمت مادة لم يستخدمها . . كنت دائماً على خطأ . . وإني لأؤكد لكل معلم أو كاتب أنه عمل ينبغي الحصول عليه بأي ثمن."

وسأقتصر هنا على عرض الفصل الخامس والعشرين من الكتاب، حيث يتحدث المؤلف عن ولتر باتر.

وولتر باتر أديب انجليزي ولد في شادويل في الرابع من أغسطس عام ١٨٣٩, كان الابن الثاني لريتشارد جلود بيتر وهو طبيب من أصل هولندي ولد في نيويورك. بعد وفاة الأب انتقلت العائلة إلى إنفيلد حيث نشأ الأبناء. تلقى ولتر باتر دراسته في "كنجز سكول" بكانتربري وفي "كوينز كوليج" بأوكسفورد. بعد أن نال شهادته الجامعية استقر في أكسفورد واشتغل مدرساً خصوصياً. وفي ١٨٦٤ انتخب زميلاً في كلية بريزنوز. بدأ يوالي الدوريات بكتاباته وكان من أولها مقالة عن كولردج نشرت في مجلة "وستمنستر رفيو" ١٨٦٦ وأخرى (١٨٦٧) عن فنكلمان. وفي العام التالي ظهرت دراسته عن "الشعر الجمالي" في مجلة "فورتنايتلي رفيو" وأتبعها بسلسلة من المقالات عن ليوناردو دافينشي وساندرو بوتشيللي وبيكوديلا ميراندولا ومايكل أنجلو. وقد جمع هذه المقالات مضافاً إليها مقالات أخرى من نفس النوع في كتاب "دراسات في تاريخ عصر النهضة" ١٨٧٨ .

صار باتر الآن مركز دائرة صغيرة في أوكسفورد. كان أفراد الجماعة الصغيرة المعروفة باسم (جماعة ما قبل رافاييل) من بين أصدقائه. وبمجيء الوقت الذي نشر فيه رواية "ماريوس الأبيقوري" كان قد كون جماعة من الحواريين الذين عدوا تلك الرواية إنجيلاً لهم. نشرت هذه الرواية الجميلة المصقولة التي تعد أهم مساهماته في حقل

الأدب عام ١٨٨٥ , وفيها يكشف، باكتمال مثالى، وتنميق محب، عن طموحه إلى حياة جمالية هى عنده بمثابة المثل الأعلى وعن عبادته للجمال، باعتباره قطباً مقابلاً للتقشف المجرد، وعن نظريته القائلة بوجود تأثير موقظ فى البحث عن الجمال كغاية فى حد ذاته. وفى ١٨٨٧ نشر "لوحات تخيلية" وهى عبارة عن سلسلة مقالات فى القصة الفلسفية. وفى ١٨٨٩ نشر "مقالات فى التذوق والتقويم، مع مقالة عن الأسلوب". وفى ١٨٩٣ نشر "أفلاطون والأفلاطونية" وفى ١٨٩٤ نشر "الطفل فى البيت". جمعت مقالات كتابيه "دراسات يونانية" و"دراسات متفرقة" بعد موته فى ١٨٩٥ , له قصة رومانسية عنوانها "جاستون دولاتور" ظهرت عام ١٨٩٦ أى بعد موته أيضاً. وطبع كتابه "مقالات من الجارديان" طبعة خاصة عام ١٨٩٧, كما صدر عام ١٩٠١ مجلد يضم مجموعة أعماله.

كان باتر يغير محل إقامته من حين إلى حين وقد عاش بعض الوقت فى كنزنتن وفى أجزاء متفرقة من أوكسفورد ولكن مركز إنتاجه وتأثيره ظل دائماً ينبعث من بيته فى بريزنوز. كان يكتب فى مشقة مصححاً ومعيداً تصحيح ما يكتب فى مثابرة رابطة الجأش. والأكثر من ذلك هو أن ذهنه راوده الحماس الدينى الذى كان يساوره فى فترة الشباب حتى لقد ذهب من يعرفونه حق المعرفة إلى أنه لو مد له الأجل لكان انخرط فى سلك الكهنوت ونفذ بذلك أمنيته فى فترة الصبا. ومهما يكن من أمر فقد اختطفه الموت وهو فى أوج قوته. وتوفى فى الثلاثين من يولية عام ١٨٩٤ ,

كانت طبيعة باتر شديدة الجنوح إلى التأمل تتركز حوله إلى الحد الذى يحتمل معه ألا يكون قد تمكن من العبير عن ذاته تعبيراً كاملاً. وكان أسلوبه الأدبى المتفرد المصقول كسطح المعدن الصلب أشد صرامة فى فخامته من أن يغرى القارئ دائماً. وعند وفاته مارس أثراً ملحوظاً نامياً فى تلك الفئة القليلة العدد بحكم الضرورة والتى كانت تشاطره شيئاً من حبه للجمال وجمال الصوغ. بيد أن ما تتسم به لغته من ثراء تراكمى وعمق رنان كان يتمشى تمشياً وثيقاً مع فلسفته فى الحياة تلك الفلسفة العميقة المتحمسة. وإن من يمكنهم أن يتعاطفوا مع المثالية العصبية سيجدون دائماً ينبوعاً للإلهام فى رغبته الصادقة التى لم تزايله فى أن "يحترق بلهب صلب أشبه بلهب الجوهرة" وفى أن يحيا حياة متمشية مع أعلى الغايات.

**ولتر باتر**

– ١ –

إننا عندما نفرق بين الفن والأخلاق لا نعنى بذلك أن حياة الفن مختلفة فى طبيعتها عن سائر أنواع الحياة أو أنها تتكون من أفكار خاصة بها تعيش بين النجوم

فى عالم مخصص للشعراء والرسامين والموسيقيين. فالفن يزداد اقتراباً من ذاته كلما اقترب من الحياة الواقعية أو نقل إلى حياتنا اليومية روحه المنتقاة دون أن تكون أجنبية عنا. إنما "طريقة" ممارسته هى التى تميزه عن سائر المناشط. فأعمال الأخلاقى تعد ممتازة على أساس أنها وسيلة إلى غاية ولكن النشاط الفنى لا يستهدف غاية غير ذاته.

يقول ولتر باتر فى مقالته عن وردزورث: "إن تناول الحياة بروح الفن معناه إحالة الحياة إلى شىء تتطابق فيه الوسائل والغايات" ويستطرد باتر قائلاً: " وإن تشجيع هذا النوع من التناول هو المغزى الأخلاقى الحق للفن والشعر". فوظيفة الشعراء العظماء ليست "تلقين الدروس أو إملاء القواعد علينا أو حتى حفزنا إلى بلوغ النبيل من الغايات وإنما هى الارتداد بأفكارنا بعض الوقت عن آلية الحياة، تلك الآلية المجردة، وتثبيت أفكارنا - من طريق الانفعالات المناسبة - على مرأى تلك الحقائق العظمى من حقائق الوجود الإنسانى وهو ما لا سبيل لآلية إليه". فباتر - على العكس من رسكن - يكاد يقلب نظام القيم. إذ لم يعد الفن عنده تابعاً وإنما صار سيداً. وعنده أن أسمى الأخلاقيات هى تلك التى تمكننا من أن نعيش الحياة بروح الفن على قدر المستطاع.

ويرى باتر أن مشكلة الأدب هى الطريقة التى يمثل بها مدخلاً إلى الحياة، وأن كل وظيفة النقد إنما تتمثل فى تناول الأدب بهذه الطريقة نفسها. فالأدب والفنون ليست فى نظره مجرد جزء من الحياة وإنما هى تغدو كل الحياة ما دام المرء يعيشها بروح رهيفة ويعبر عنها تعبيراً موضوعياً. وعندما كان أفلاطون يسعى إلى اكتشاف أصول العدالة بحث عنها "مكتوبة بحروف كبيرة" فى حياة الدولة. أما عندما يسعى ولتر باتر إلى اكتشاف أصول الفن فإنه يبحث عنها "مكتوبة بحروف كبيرة" فى الحياة الروحية للفنان ذلك الكل الأعظم الذى تنبثق منه القصائد أو الروايات أو التصاوير أو أعمال النحت أو السيمفونيات. وقصة "ماريوس الأبيقورى" هى قصة هذه التجربة الرهيفة فى تطورها المستمر - التجربة النفسية لرجل يحيا فى شمول حذر حياة الفنان. ولو كان ماريوس مجرد إنسان أو لو كان شخصاً من لحم ودم نلتقى به كل يوم فى الحياة أو حتى فى القصص العادية لشعرنا بافتقاره إلى الحيوية البشرية وبوجود رهبانية صارمة فى لامبالاته بشئون الحياة اليومية تلك اللامبالاة الكاملة. إنه مخلوق من نور وظل وفكر غير متجسد يخيب آمال الإنسان العادى بكل تأكيد.

ورغم ذلك فإننا إذ نوغل فى القراءة لا نفتقد فيه ذلك الجانب الإنسانى الذى يشترك فيه مع كل بنى الإنسان. إننا لا نحتاج إلى أن نفترض أن ماريوس قد عاش بالضبط، أو لم يعش إلا نوع الحياة التى ادخرها باتر لبطله. إذ كيف يمكن لخبرة

ماريوس أن تكون على هذا القدر من الثراء والتنوع ووفرة الألوان إذا كانت مدروسة بكل ذلك "الانتباه" أو إذا كانت طوال الوقت "شبيهة بشبح الفكر الشاحب" كل ذلك الشبه؟ لقد كان باتر يرمى فقط إلى إزاحة الستار عن الجانب المصطبغ بصبغة روحية من حياة بطله. والحياة التى يصورها حياة رمزية. فهدفه هو أن يتتبع ذلك الخيط الرهيف من خيوط الذهب الخالص فى حياة الفنان وهو الخيط الذى يمكن أن نعده – على نحو ما نرى فى ماريوس – مادة الفن ذاته. إن إنتاج وردزورث يوحى إلى باتر بوجود "ازدواج مطلق بين الأحوال العليا والسفلى" بمعنى أن جزءاً كبيراً من شعره يعبر عن جانب منه أكثر شيوعاً، لا شاعرية فيه على الإطلاق، رغم أنه ولا ريب ضرورى له باعتباره بشراً (ولنتذكر أن الشاعر، فى نهاية المطاف، ينبغى أن يكون بشراً قبل أن يستطيع أن يغدو شاعراً). وذلك الجانب الشائع الذى يتوافر فى كل البشر الحقيقيين المحتملين هو ما لم يصوره باتر فى شخصية ماريوس. ذلك أن باتر نفسه ليس مهتماً بكل جوانب الإنسانية وإنما هو مهتم بها فقط فى حالة استماعها إلى موسيقى الأجواء أى بها فى أعلى درجات حساسيتها وإدراكها إذ تعى طاقات ذاتها فى أقوى صورها. إنه مهتم بالإنسانية فى حالة استعدادها لخلق الفن الجميل أو لتذوقه تذوقاً كاملاً.

إن رواية "ماريوس" هى فى أساسها دراسة لذلك المجرى الحياتى الذى يتتبع فيه صاحبه لحظات الخبرة تتبعاً واعياً هو غاية فى حد ذاته. وليس هناك ما هو أدل على عبقرية باتر الفنية من أنه تمكن من معالجة أصول الفن المجردة – وهى بالنسبة لأغلبنا قضية فكرية ميتة إلى حد مخيف – تلك المعالجة التى تبرزها لنا حية حياة البشر، مثلما لاحظ هو نفسه أن أفلاطون الفيلسوف كان يتحدث عن الأفكار المجردة ويعشقها كما لو كانت أناساً أحياء. وباتر هو الرجل الذى قد يغرينا – إن استطاع أحد أن يغرينا – بأننا محقون فى قولنا إن النقد قد يكون فناً موضوعه الأدب أو أفكار الفنانين. ذلك ان أفكار ماريوس تقف فى مواجهتنا مطالبة إيانا بأن ننظر إليها على أنها أحجار غريبة فى مجموعة، أحجار محسوسة براقة ولكنها لا تكف عن أن تكون "أفكاراً". إنها أشبه بأفكار إنسان مضطجع فى قارب يمضى به على صفحة النهر مرهف الإحساس بكل ما يأتيه من أصوات أو انطباعات، أذناه سريعتا المبادرة إلى سماع الخضخضة البعيدة الواهنة التى يحدثها مجداف غير منظور على صفحة الماء الساكنة.

لزام علينا أن نبقى مع باتر لحظة من الزمن فى صحبة ماريوس، هذا الرجل الغريب الشائق الذى يمكن أن نعده نموذج الإنسان الذى هو، قبل كل شىء، "شديد

الانتباه" إلى الحياة يبحث فيها عما هو خليق بإثراء الروح، عاقد العزم على أن يستخلص من خبرات الدين والتأمل والأدب كل ما يمكن أن يعينه على ممارسة فن الحياة تلك الممارسة الدقيقة. ونحن نرى مدى الحماسة الشابة التى يتفتح بها عقل الفتى ماريوس على تأثير الديانة الرومانية القديمة التى غدت الآن متكلفة فى نظرنا. إننا نراه فى اتصاله بنظام الرواقيين وصرامتهم ثم نراه منجذباً إلى التعاليم الصوفية لمن ينادون بالأفلاطونية. لكنه لا يسقط فريسة بين أنياب تلك "الصوفية الموهنة للقوى" إذ يحرره من تأثيرها الجذاب ذكورته و"كراهته لما هو مسرحى" و"إحساسه الذى كان آخذاً فى التزايد، كلما تقدم نحو الرجولة، بوجود جمال شعرى فى مجرد الوضوح الفكرى ووجود جاذبية جمالية فعلية فى الصرامة العقلية الباردة. وكأنما صلة ذلك بوضوح النور المادى أكبر من أن تكون قائمة على مجاز". ويبدأ فى اعتبار نفسه "متفرجاً سلبياً على العالم المحيط به". ثم هو يبلغ الثامنة عشرة فيتحول من الشعر إلى "أدب الفكر" ويبدأ فى الانعزال عن الآخرين "فى تأمل عقلى قاس، فى ذلك الملح الذى يملح الشعر والذى لولاه لفقد عالم الخيال جاذبيته الجادة". ففى تلك السن شعر بأنه ينبغى عليه "أن يحدد لنفسه اتجاهاً، كأنما ببوصلة، فى عالم الفكر" وقرر أن يتوغل فى باطن الأشياء وأن يؤكد نظرته إلى الحياة دون اللجوء إلى الأقنعة. وهكذا نراه يمر من أبيقور إلى هيراقليطس العجوز، ومن خلال عقيدة "التغير المستمر" يتعلم كيف يصوب "الانطباع الخاطئ الذى يوحى إلينا بوجود صفة الدوام أو الثبات فى الأشياء" ويستشعر الازدراء لـ "تلقى خبرتنا على نحو يتسم بالإهمال وقلة الوعى والاعتماد على المستخدم والمألوف" ويوجه نفسه على هدى من "أداء فروض الولاء إلى العقل الهادئ المخلص الذى يحيل انتباه الذهن انتباهاً صارماً إلى لون من الواجب الدينى والخدمة الدينية".

"الانتباه" كم يتمسك باتر بتلك الكلمة! وكم لها من معان فى معرض حديثه عن حياة الناقد الفنان!

أما وقد تعرف باتر على هيراقليطس فقد كان من اليسير عليه أن ينتقل إلى الإيمان بعقيدة بروتاجوراس القائلة بأن "الإنسان مقياس كل شئ" وهى عقيدة تتمثل قيمتها عند ماريوس فى تزويده بشئ يعتمد عليه بـ "يقينه أمام ذاته من انطباعاته يقيناً خاصاً به". ثم إذا به يعود إلى أريستيبوس القورينى الذى لم تغد نظريته القائلة بأن "الأشياء ما هى إلا ظلال" مجرد عدمية كسول، كما كان من المحتمل أن تغدو، وإنما نراها عند باتر "لا تولد استخفافاً ولا اهتماماً مسرفاً بل هى بالأخرى تولد

انطباعاً فيه من الجد الكفاية، انطباعاً يدعو البشر إلى الانتباه للأزمة التى يجدون أنفسهم واقعين فيها". غدت النظرية عنده دافعاً إلى النشاط و"تعطشاً إلى الخبرة لا تخمد له سورة"، الخبرة كما يفهمها هذا "اليونانى الجميل التكوين" الذى أحال حقائقها الصلبة الصارمة إلى "إدراكات حسية ملؤها اللطافة والحكمة الرقيقة والإحساس الرهيف بما يمليه الشرف". هيأت له النظرية القورينية "فترة التلمذة" التى كان يطمح إليها، وتركته متأهباً - عندما مضى إلى الخبرة - لمواجهة عالم الأشياء المرئية والمسموعة والمحسوسة مزوداً بـ"جهاز مدهش للملاحظة، متحرراً من نير النظريات المجردة".

لن ننسى أن "ماريوس الأبيقورى" - رغم أنها ليست رواية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة - لوحة تخيلية وأن موضوعها (إذ كان باتر يعيش فى فترة متأخرة من تاريخ الإنسانية وكان ينظر إليها كما ننظر نحن الآن إلى قرننا هذا) ليس مقدماً إلينا على أساس أنه نموذج ينبغى لكل ذى مزاج فنى حق أن يحتذيه. ومع ذلك فإننا كلما أوغلنا فى قراءة كتابات باتر النقدية شعرنا بأن الفنان الممتاز الجدير بالإعجاب فى رأيه هو ذلك الذى يملك مزاج ماريوس. وباتر نفسه، باعتباره ناقداً، يحاول أن يتناول الأدب بنفس الروح المتأملة الصعبة الإرضاء المستطلعة التى يتناول ماريوس بها الحياة. فالفن وتذوقه لا يمكن أن يتحولا فى نظره إلى مجموعة ثابتة من المبادئ بل هما مسألة "مزاج"، مزاج يوجد خير وصف له فى شخصية ماريوس التى وصفها باتر من الزاوية الفلسفية. إنه يتطلب عقلاً قادراً على "التحرر من نير النظريات المجردة" وزاخراً بالفكر فى عين الوقت، عقلاً له حرية مجموعة من الأوراق التى تخشخش استجابة لكل حركة من حركات الجمال ولكنه عقل منظم صارم. فالجانب المرح من فلسفة أبيقور "انتهب اللحظة" - "اجمع براعم الورود مادمت قادراً على ذلك" - ما كان ليكفيه لأن هناك "الأزمات" التى يجد البشر أنفسهم واقعين فيها، وهناك نقط التحول الشائعة فى هذه السلسلة من الأحداث أو تلك، وهو ما ينبغى أن يتناوله المرء بروح الجد على قدر ما ينتفع به الذهن المفكر الحساس المنظم. ويدفع باتر بافتقار المعنى إلى القدرة على التعبير، ذلك الافتقار المتمثل فى "المستخدم والمألوف" إلى ركن قصى من الحياة، فالمواضعات المجردة لا تستحق كبير اهتمام فى نظره والعقائد التى يشعر الإخوان نحوها بالتقدير ينبغى أن يضحى بها إذا كانت ستعترض سبيل "ذلك الاتساق الفكرى الواضح الرؤية الذى هو أشبه بنظافة جسدية لا تشوبها شائبة أو أشبه بشرف حريص على ذاته". فماريوس يتسم بلمسة من الرواقية لازمت طبيعته ولم تزل رغم أنه أبيقورى فى المحل الأول. وهو يتمتع بلطافة الأستاذ القورينى وتفتح ذهنه واعتياده التأمل ورغبته

فى أن يستخلص من التجربة كل ما يمكن استخلاصه بغية إثراء الروح دائماً. وهو يعبر عن الموقف الذى كان باتر يريدنا أن نتخذه من الأدب. فالعقل الناقد الذى يتطلبه باتر عقل بدأ، أثناء فترة التلمذة، بأن نبذ الآراء القطعية وطرق التفكير المصبوبة صباً وأعد نفسه لتلقى الآراء الجديدة وطرق التعبير الجديدة. واتجاهه هو اتجاه الباحث الحريص أو المستكشف أو الذهن الصعب الإرضاء المستجيب للجمال دائماً أبداً أينما وجد وفى أى صورة من صوره، الحصيف فى تمييزه "الجمال" و"المراح" و"اللطافة" (وهذه الكلمات الثلاث عزيزة على نفس باتر) التى قد يتسم الجمال بها.

وإن ناقداً يتناول الأدب بهذه الطريقة لا ينتظر منه أن يبدأ بإرساء أصول عامة: "إن المجهودات النقدية التى ترمى إلى وضع الحدود للفن وضعاً قبلياً . . . معرضة دائماً لأن تنقضها حقائق الإنتاج الفنى". وكذلك لا ينبغى لنا بادئ ذى بدء أن نتوقع من باتر إرساء قواعد جمالية أكثر مما ينبغى لنا أن نتوقع من ماريوس أن يصل إلى روما لأول مرة فى حياته وفى ذهنه صورة مسبقة لعاصمة مثالية تكون عاصمة للامبراطورية. فطريقة باتر اختبارية تجريبية تقيم الصلة بين الحساسية المدربة للذهن الرهيف الوعى وبين عمل الفنان، مستهدفة فى المحل الأول أن ترى صورة هذا العمل ثم ترى ما يميزه عن سواه من الأعمال وأخيراً ترى ما يعبر عنه بوجه أخص وترى القدرة الفريدة التى تسم صاحب العمل وتمثله فى خير أحواله. وهكذا يجد باتر أن فى شعر وردزورث صفات تنتمى إلى وردزورث الحقيقى وأخرى أدنى مرتبة هى بمثابة "عنصر غريب" على طبيعته. وباتر إنما يبحث عن "نكهة" وردزورث المتميزة و"قدرته التى ينفرد بها":

"على من يريدون أن يتفهموا تأثير وردزورث وأن يخبروا نكهته المتميزة أن يتحملوا صابرين وجود عنصر غريب فى إنتاجه لا يندمج قط مع العنصر المبهج إبهاجاً حقيقياً فيه ولا يخضع لقدرته التى ينفرد به".

ومرة أخرى، كما كان الشأن مع ماريوس، يخبرنا باتر بأن الناقد محتاج إلى "فترة تلمذة" تتتبع فى صبر تلك الدروب الملتوية غير المرضية فى كثير من الأحيان التى يسلكها شعر وردزورث إذا أردنا النفوذ إلى سر "عقله المتفرد الموهوب". ولأن إنتاج وردزورث لا ينى يكشف لنا عن وجود هذه "الأحوال النفسية العليا والسفلى" فإن باتر يعتبر قراءته "لوناً ممتازاً من التدريب على فهم الفن والشعر". إنه تدريب يولد "عادة قراءة ما بين السطور" و"إيماناً بما يحدثه التركيز من تأثير". والذين يمكنهم أن يمروا بتأثير وردزورث على هذا النحو "يغدون قادرين دائماً على أن يميزوا فى الفن والكلام

والشعور والآداب بين ما هو عضوى حى معبر وما لا يعدو أن يكون تقليدياً اشتقاقياً غير معبر".

الشىء المعبر إذن، أو ذلك الشىء الذى يعبر تعبيراً حقيقياً عن ذاتية الكاتب الجوهرية، عن ذلك اللون المتفرد من القدرة والمعنى اللذين هما لب شخصيته مميزين إياه عن كل شىء سواه: ذلك هو ما يبحث عنه ولتر باتر الناقد. والشىء المعبر يعلن عن نفسه فى الفكر والإحساس وفى الأسلوب - فى هذين الشيئين عندما يغدوان شيئاً واحداً. وعندما يصل باتر - فى نهاية الأمر - بعد أن سار طويلاً فى طريقه الشاقة إلى "الأزمة" ويجدها جديرة بالاهتمام لا ينكص عن القول ببضعة مبادئ أدى به منهجه الشاق إليها.

- ٢ -

إنه لما يومئ إلى طبيعة باتر أن نراه يناقش مبادئه النقدية فى مقالة له عن "الأسلوب". وإنه لجزء من تهيبه الظاهر أن نراه يسعى إلى اكتشاف صفات "النفس" من خلال صفاتها الخارجية ممثلة فى شكلها العضوى: لا بمعنى أنه يدعونا إلى التعرف على الرجل "بالحلل الأثينية التى يرتديها" وإنما بمعنى أنه يدعونا إلى التعرف عليه بشكل وإيماءات الجسم الذى تعلن النفس، من خلاله، عن نفسها. وعلى ذلك فإنه حين يناقش المعجم اللفظى والأسلوب والشكل إنما يناقش مشكلة مركزية من مشاكل فن الأدب.

يجدر بنا أن نذكر بضع ملحوظات عن تلك الكلمات الثلاث "المعجم اللفظى - الأسلوب - الشكل" قبل أن ننتقل إلى فحص مقالة باتر عن "الأسلوب". فنحن فى استخدامنا العادى للكلمة الثانية والثالثة نميل إلى أن ننسب إليهما معنى ضيقاً. وهذا النوع من الاستخدام - رغم أنه لا يخلو من فوائد - كثيراً ما يفضى إلى خلط فكرى وسخافة نقدية. إن عبارة "المعجم اللفظى" إنما تعنى بطبيعة الحال "استخدام الكلمات" و"الصوغ" وتتضمن اختيار الكلمات ومن ثم فهى عنصر من عناصر الأسلوب (ونحن نجد أن أرسطو يستخدم كلمة واحدة فى معرض الحديث عن "المعجم اللفظى" و"الأسلوب" على السواء).

إن الأسلوب هو - ببساطة - طريقة الكاتب فى الكتابة (وهذه تشمل اختياره للكلمات). وتذكر كلمة الأسلوب عادة باعتبارها مقابلة لكلمة "المادة" أى الفكر. ونحن نسمع الناس أحياناً يقولون إن "الأسلوب" أو "طريقة الكتابة" جيدة ولكن "المادة" سيئة.

وهذه الطريقة فى الكلام - رغم أنه لا سبيل إلى تفاديها - طريقة مربكة لأن لكلمة "المادة" معنى مختلفاً عن ذلك المعنى الذى ننسبه عادة إليها. فهى، بمعناها الدقيق، تعنى أى مادة يصنع منها شىء ما قبل أن يتناوله الإنسان ليستخدمه فى غرض ما. وعلى ذلك فالصوف هو المادة أو الشىء الذى يصنع القماش منه، والقماش هو المادة التى تصنع المعاطف منها. والأصوات، بمعناها الدقيق، تعنى المادة التى تصنع الكلمات منها، والكلمات هى المادة التى تصنع الكلام منها. وعلى ذلك يجوز لنا أن نفترض أننا عندما نقابل بين "الأسلوب" و"المادة" إنما نعنى بـ "المادة" ذلك الوسيط: أى الحجر الذى ينحته المثال، أو اللون والقماش اللذان يستخدمهما الفنان، أو الكلمات التى يكتبها الشاعر. بيد أننا لا نفترض ذلك ونحن كذلك لا نفترض أن "المادة" تعنى الموضوعات المجسدة التى يفترض فى الأعمال الفنية أنها تمثلها. (فليس فى الموسيقى ما يقابلها فى العالم الطبيعى. ولأن هذا الخلط فى التمثيل لا يحدث فى حالة الموسيقى فقد وصفت - تحكمياً - بأنها أكمل الفنون). والذين يميزون بين "الأسلوب" أو طريقة الكتابة من ناحية وبين "المادة" من ناحية أخرى إنما يعنون بـ"المادة" الفكر أو الأفكار التى يزمع الفنان أن يعبر عنها.

وكثيراً ما استخدمت كلمة "الأسلوب" فى التعبير عن رقعة من المعانى لا تزيد عما تعبر عنه كلمة "الإنشاء" التى تعنى - فى حالة الكتابة - وضع الكلمات والجمل والفقر فى ترتيب معين. بيد أن الإنشاء يعتمد على الذهن اعتماد الأسلوب على هذا الأخير. إن الإنشاء هو الجانب الآلى من عملية الكتابة. وهو عندما يكون جيداً ينبع مما فى ترتيب أفكارنا من سلامة آلية. ففى اللحظة التى نتوقف فيها عن الرضا بـ "المستخدم والمألوف" أو بالقواعد المجردة ونسمح بشىء من الانطلاق للشخصية أو للدافع الأصلى، فى تلك اللحظة يغدو ترتيب الكلمات التى نعبر بها عن أنفسنا قضية أسلوب أكثر من كونه قضية إنشاء.

قال أرسطو: "إن كمال الأسلوب هو وضوحه دون ضعة". وقد أكثر كتاب النثر فى القرن الثامن عشر من الحديث عن "الأناقة" و"الرفعة" و"الجلال" وما إلى ذلك من صفات. وكانوا يشبهون بلاغيى الإغريق فى أنهم أكثر ميلاً إلى الحديث عن القواعد والوسائل التكنيكية التى تتضمن تحقيق تلك الصفات من ميلهم إلى الحديث عن الملكات التى بها ندرك تلك الصفات. ولكن من الواضح أن القطع برأى فى الكلمات التى نستخدمها وفى النحو الذى نستخدمها عليه إنما يعتمد فى نهاية المطاف على الإدراك والحس اللغوى وتراسله مع الأفكار أى على "الحصافة" أو "الذوق".

ونحن نجد رغم ذلك أن الناس مازالوا يتحدثون عن الذوق فى الأسلوب وكأنما هو يعنى – ببساطة – ذوق الكاتب فى اختيار الكلمات ووضعها معاً فى جمل وفقر وكأنما الكلمات والجمل أشياء معلقة فى فراغ، جميلة من حيث هى أصوات خالصة، ملائمة دون أن تكون ملائمة لـ "شىء ما"، صحيحة لغوياً دون نظر إلى صحتها التعبيرية ولا شىء غير ذلك! إن هذا كله سخف بطبيعة الحال، فحتى الإيقاعات الهذرمية التى نجدها عند لويس كارول إنما تستمد خصائصها من الحقيقة الماثلة فى أنها تعبر تعبيراً سليماً عن ذلك اللون الخاص من الخيال أو قلب الأشياء رأساً على عقب وهو اللون الذى يتلاعب الشاعر به.

إن الأسلوب إذن إنما يعنى الطريقة التى نستخدم بها الكلمات لأغراض التعبير – التعبير باعتباره لب الموضوع كله. والأسلوب يتضمن درجة الكمال أو النقص التى يعبر الكاتب بها عن معناه. إذ لا بد من أن تجئ اللغة مضطربة إذا كان الفكر الكامن وراءها مضطرباً. ولا يمكن أن تكون اللغة واضحة إلا إذا كان الفكر الكامن وراءها واضحاً. فالزينة فضول ما لم تكن متصلة بالفكرة اتصالاً حقيقياً، وكل ما خرج عن ذلك فهو حشو وهراء. إننا نتحدث عن وجود "حلية أسلوبية" عندما نرى الكاتب يستخدم الكلمات بغية التأثير فى القارئ تأثيراً قوياً رغم انه قد لا توجد فكرة جديرة بالنظر فيما توصله الكلمات. وهذا ليس أسلوباً على الإطلاق بل هو جلبة مهينة. ونجد من الناحية الأخرى أن الأسلوب الحق قد يكون حاذقاً حذق إدراك الكاتب أو جاداً أو مزخرفاً أو عنيفاً أو غريباً أو طروباً حسب حالة الكاتب النفسية. ولكنه سيكون تقليدياً يعوزه الترتيب، لا شكل له ولا طعم، إذا كان عقل الكاتب يتنقل دون مبالاة بين خمائر "المستخدم والمألوف" بل هو قد يكون كذلك رغم أن الأفكار قد تكون صائبة توصل إليها صاحبها وهو فى حالة خير من حالته الراهنة ولكنه يعبر عنها الآن تعبيراً مشوهاً فى لغة تسلبها حياتها وتألقها. فالأسلوب لا يمكن أن يكون أكثر من انعكاس لذاتية الكاتب رغم أنه قد يجئ دون ذلك كثيراً. ولا يكون الأسلوب جيداً أو معبراً إلا عندما تكون اللغة التى يستخدمها الكاتب قادرة على الإفصاح عن ذاته إفصاحاً له من الدقة نصيب أو قادرة على الإفصاح عن جزء من ذاته هو الجزء المشغول انشغالاً فعالاً بالعمل الذى بين يديه.

والأسلوب، رغم أنه خارجى دائماً، ليس خارجياً خالصاً. فهو ينبغى أن يكون كما قال دى كوينسى "تجسيداً" للفكرة أو كما قال بن جونسون "إن الكلمات والمعنى فى كل أنواع الكلام بمثابة الجسد والروح".

المعجم اللفظى، الأسلوب، الشكل. ربما جاز لنا القول بأن كل أنواع الشكل فى الأدب إنما تتضمن الأسلوب بنفس الطريقة التى نجد بها أن كل أنواع الأسلوب إنما تتضمن المعجم اللفظى. فالشكل يتضمن مجموع العناصر التى تسهم فى صنع العمل الفنى. إنه يعنى صورة العمل كله عندما يتخذ كل جزء من أجزائه مكانه فى التصميم الذى وضعه عقل الكاتب أثناء العملية كلها. والشكل، بناء على ذلك، هو تعبير عن وحْدة فكرية عضوية. فهو يعنى الترتيب الموضوعى الذى فرضه العقل على مادته. ولنا أن نفهم منه إما الصورة التى تتخذها أفكارنا عندما يبلغ الجهد الخلاق غايته، أو الصورة المضفاة على الوسيط الذى يعمل الفنان من خلاله.

- ٣ -

لئن لاح أنى كنت فى القسم السابق أرتاد أرضاً معروفة جيداً فعذرى فى ذلك هو أنى كنت أريد أن أبين أن أبسط تناول للأسلوب من شأنه أن يفضى بنا، قبل أن ننتهى منه، إلى المشاكل المركزية لفن الأدب بحيث نجد أنفسنا عند النقطة التى يتخذ باتر منها نقطة للانطلاق فى مقالته "الأسلوب". إنه يخبرنا بأنه ليس شغوفاً بالكتابة من حيث هى لون من "الخط الحسن" ونراه فى تلك المقالة يجد فرصة مناسبة "للإبانة عن بعض الخصائص التى يتسم بها كل الأدب الذى هو فن جميل. ولئن كانت هذه الخصائص تنطبق على أدب الحقائق فإنها أشد انطباقاً على أدب الإدراك التخيلى للحقائق وتنطبق على المنظوم والمنثور دون تفرقة إلى الحد الذى يكونان معه تخيليين حقيقة".

وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى فى مواجهة تلك التفرقة التى كان علينا أن نبقيها فى أذهاننا طوال مراحل هذا البحث، التفرقة بين ما يسميه دى كوينسى "أدب المعرفة" وما يسميه "أدب القوة" بين الأدب التعليمى والأدب الجمالى، بين العلم والفن، بين الأدب "الذى يمكن أن يعتبر الخيال فيه دخيلاً على الدوام" والأدب الذى يفوز فيه الخيال بمكان الصدارة. ويصوغ باتر هذه التفرقة خير صياغة ممكنة حين يقول: "يكون الكاتب فناناً ويكون عمله فناً جميلاً على قدر ما يسعى، واعياً أو غير واع، إلى ألا يسجل العالم أو الحقيقة المجردة وإنما يسجل إحساسه بهما. ويكون فنه جيداً (كما آمل أن أبين فى ختام هذا البحث) على قدر ما يكون صادقاً فى تقديم ذلك الإحساس".

ليست الحقيقة إذن وإنما "الإحساس بالحقيقة" هى ما يسعى الفنان إلى تقديمه. فهو لا يقدم "محاكاة" فوتوغرافية للواقع وإنما يقدم تسجيلاً لرؤياه لهذا الواقع.

ولكن الصدق يتدخل فى الأمر "فلا يمكن أن توجد مزية، أو أن تقوم صنعة على الإطلاق بدونه". ولكن ما الذى يعنيه باتر بكلمة الصدق هنا؟ أهو الصدق من حيث علاقته بحكم قيمة أعلى؟ إن باتر يتجاهل هذه النتائج عند بلوغه هذه المرحلة. فهو إنما يتحدث فقط عن الصدق فى تقديم الإحساس بالحقيقة ويتحدث عن دقة التسجيل: "ما كل ألوان الجمال فى نهاية الأمر إلا "رهافة" الصدق أو ما نسميه بالتعبير: إنه تلك الملائمة الرهيفة بين الكلام ورؤيا الفنان الداخلية".

فهذا "الصدق" كما نرى كامن فى التعبير وليس فى الرؤيا نفسها. أما نوعية الرؤيا، وجدارتها بالعناية فى حد ذاتها، فهو ما لا يناقشه هنا كما أنه لا يناقش علاقتها بأى ميدان من ميادين الواقع، رغم أننا رأيناه يفرق فى موضع آخر بين "الأحوال النفسية العليا والسفلى" فى شعر وردزورث. ويلوح هنا أنه يفترض وجود الصنعة العليا افتراضاً مسلماً به مما يرضى الأبيقورى فيه فى اللحظة الراهنة على الأقل. ولنا أن نتساءل عما إذا كان المقطع الهيراقليطى المتردد "كل الأشياء فى جريان ولا شىء يبقى فى مكانه" كامناً فى مؤخرة ذهنه، مثلما هو الشأن مع ماريوس، أم أنها كلمات بروتاجوراس "الإنسان مقياس كل شىء" أو تلك العبارة الحزينة التى تقبلها ذلك القورينى فى ابتهاج: "ما الأشياء إلا ظلال". فالحياة التى يركز عليها انتباهه فى هذه المقالة عن "الأسلوب" هى حياة الكلمات الواضحة المتناسقة التى تجعل من نفسها جسماً للنفس كأنما لم يبق للنفس من قدرة غير القدرة على أن توضع فى كلمات مثالية توائمها تمام الموائمة. وما الذى يجعل "الرؤيا الداخلية" جديرة بأن يعبر عنها؟ أو ليست بعض الرؤى أسمى من بعض؟ تلك قضايا يتجاهلها هنا. فإذا ما توافر هذا الإحساس بالحقيقة غدا كل جهد الفن منصباً على إضفاء شكل مثالى عليه وتلك هى المشكلة الوحيدة من وجهة النظر الأسلوبية. ينبغى علينا أن نقر عيناً بأن باتر قد قدم إلينا عدداً من الأصول - إن لم تكن كلمة الأصول أسمى مما يستحق - يمكننا بواسطتها أن نحكم على أجود أنواع الكتابة.

وأول هذه الأصول هى أنه لا موضع - فى ترتيبه الطبقى للفنون - لما يسمى "المؤلف الشعبى "أو لجمهور كبير من وسط الغرب يحاول الأديب أن يخاطبه. فكما أن لونجينوس قصر حق الحكم على من أخضعوا أنفسهم لنظام الأدب وقال بأن "الحكم على الأدب هو المكافأة الآجلة للجهد المتكرر" فكذلك أعلن باتر "إن الفنان هو بالضرورة دارس يتوافر لديه، فيما يزمع القيام به، نفسية الدارس وضمير الدارس، الضمير الذكرى فى هذه الحالة، كما ينبغى لنا أن نقول، تحت ظل نظام تربوى يقصر الدرس الحق على الذكور إلى حد كبير. سيفترض الأديب الفنان دائماً، أثناء نقده لنفسه، ذلك

القارئ الخليق بأن يخطو (مفتح العينين) فى حذر وتدبر وإن كان لا يأبه للفنان، عبر الأرض التى يجتازها الوعى الأنثوى فى خفة ولطافة".

فالأديب الفنان يمنح الكلمات ذلك اللون من "الانتباه" الذى حاول ماريوس أن يوجهه إلى حقائق الخبرة مروضاً نفسه على أن يجد فى كل منها من القيمة ما هو خليق أن يكون لها. لن يحتمل الأديب الفنان أى اختصار للسبل أو تنميق عفى عليه الزمان أو "ادعاء للعلم يبهر غير المتعلمين". وإن حذره وكبحه جماح نفسه فى اختيار الكلمات من أجل معانيها الدقيقة والأشد رهافة "سيكونان بمثابة تحد للقارئ الحساس يدعوانه إلى الفحص الدقيق لأن انتباه الكاتب إلى كل التفاصيل الدقيقة بمثابة عهد يقتضى القارئ أن يكون منتبهاً هو الآخر".

والأديب الفنان، طبق هذا المفهوم، إنسان "انتحل معجمه اللفظى وجاس فى أرجائه" واصطنع لنفسه أداة يمكنها أن تعبر عن روحه تعبيراً مخلصاً يسعى إلى أن يعيد للكلمات عامة "حافتها الأشد رهافة" ويخشى كل "فضول" ويتجنب السهل والعقيم وما لا يعدو أن يكون زخرفة. إنه "عاشق الكلمات . . . يواجه ما تلاقيه اللغة من هوان على أيدى من يستخدمونها دون احتفال".

حسبنا هذا حديثاً عن أداة فن الأدب، عن الكلمة التى هى مادته والتى يقوم الأدب عليها. فالعناية باستخدام الكلمات بالغة الأهمية لأنها تدخل فى البناء ولأنها ضرورية لتنفيذ "ذلك التصور المعمارى للعمل على نحو يستشرف النهاية وهو فى مرحلة البداية ولا يدع النهاية تغيب عن ناظريه قط . . وهو ما سأدعوه ضرورة الذهن فى الأسلوب".

فالذهن – إذن – عنصر لا غنى عنه لأنه يتكشف فى التصميم وفى البناء وفى الملائمة الحريصة، عند كل خطوة، بين الكلمات والمعنى، بين الجزء والكل. والعنصر الآخر الذى ينبغى أن يتوافر فى الأسلوب هو ما يسميه باتر بـ "الروح": يريد به عنصر *الشخصية التى تترجم نفسها لغوياً* "فبالروح يقدم إلينا – على نحو تسوده الأهواء أحياناً – شيئاً وليس شيئاً آخر: من خلال تعاطف متنقل ولون من الاتصال المباشر". ذلك أنه من طريق هذه الصلة "يمكننا أن نعرف الأشخاص الذين فى الكتب".

وتفرقة باتر بين هذين العنصرين من عناصر الأسلوب تساعدنا على أن ندرك أن الفن له علمه وانه لا يزدرى المعرفة المكتسبة من طريق الدرس مما يعينه على اجتياز المشكلات التكنيكية الممثلة فى محاولة التعبير باللغة عما يدركه الحدس. إن الفنان فى

المهندس المعمارى هو الذى يتصور فكرة المهندس عن الكاتدرائية. والفنان الذى يسلم الفكرة إلى العالم فيه ليدرس صعوباتها ومشاقها ثم يعيدها العالم إلى الفنان الذى يبدأ فى العمل من جديد. ويظل الحال على هذا المنوال بين الاثنين إلى أن يتم التصميم ويبدأ البناء فى الارتفاع.

ولا ينبغى لى أن أطيل الوقوف عند تلك القطعة الجميلة التى يصف فيها باتر فلوبير بأنه "شهيد الأسلوب الأدبى" وبأنه كان يتعذب فى محاولة العثور على "الكلمة الوحيدة التى تصف الشىء أدق وصف والفكرة الوحيدة من بين حشد الكلمات والاصطلاحات التى لا تعدو أن تفى بالمراد". وإيمانه بـ "ذلك الشكل من أشكال الصدق الذى هو أشد رهافة وصميمية" - أى الصدق التعبيرى - ليس مجرد تكرار للمبدأ القديم الذى يقول بأن "الأسلوب هو الرجل" وإنما هو يؤكد أن الأسلوب هو الرجل الحقيقى "الرجل، لا فى أهوائه غير العاقلة التى تطمس طبيعته الحقة، سواء كانت هذه الأهواء لا إرادية أو مصطنعة، وإنما الرجل فى إدراكه المخلص إخلاصاً مطلقاً لأشد الجوانب حقيقة فيه".

فهنا نجد نموذجاً لاستخدامه كلمة "الإخلاص": لا كما يستخدمها ماثيو أرنولد وإنما بالمعنى الذى أشرت إليه وهو توجيه الفنان كل قواه إلى أداء العمل الذى رسم لنفسه أن يؤديه. وباتر إذ يفرق بين "أشد الجوانب حقيقية" فى الرجل وبين "أهوائه التى تطمس طبيعته" إنما يتبين مرة أخرى وجود "أحوال نفسية عليا وسفلى" ويقر بوجود هذه الخاصة فى الرؤيا نفسها.

ويعود بنا هذا إلى قضية أثرتها منذ قليل ولا يبدو أنها طرأت على بال باتر إلا على شكل فكرة لاحقة. فقد قال فى مطلع مقالته إن محاولة تسجيل "إحساس الكاتب بالحقيقة هى آية "الفن الجميل" ومضى قائلاً إن الفن الجميل يكون "فناً جيداً" على قدر ما يتسم بالصدق فى تقديم ذلك الإحساس. ولكننا نراه الآن يشير - كأنما فى حاشية - إلى ان "الفن العظيم" يحتاج إلى رفعة الموضوع كى يكون عظيماً.

لم يكن باتر قد تحدث عن "الموضوع" قبل هذه المرحلة. لقد كان يتناوله وكأنه لا أهمية له أو كأن مضمون الرؤيا مما لا يعتد به ما دام التعبير عنه - كائناً ما يكون - تعبيراً مكتملاً. كان كل ما قاله عن الأسلوب ووظيفته الفنية مقنعاً مع شرط واحد: هو أن يكون ما لدى الفنان جديراً بأن يقال. وهذا الشرط يلوح لنا واضحاً كافياً لأننا لا نكاد نتصور أن باتر يعنى أن التعبير المكتمل عن موضوع تافه يمكن أن يكون مشغلة

جدية للفن. فالقضية لا تحتاج إلى ان تثار إلا لأن بعض النقاد الذين اقتفوا أثره تورطوا فى القول بتلك السخافة. وهو أيضاً قد يلوح متعاطفاً مع رأيهم عندما يقول إن "كل" ألوان الجمال إن هى إلا "رهافة الصدق أو ما نسميه التعبير" أو عندما يقول إن كل "ألوان الفن لا تتمثل إلا فى إزالة الزيادات".

ولا يدعنا باتر عند هذا الحد. فإن ابتعاده بنا عن ذلك المزلق الصعب ابتعاداً يتخذ شكل حاشية إنما يعيننا على فهم اتجاهه. إنه أجنح، بطبعه الأبيقورى، إلى أن يعد الخبرة شكلاً تتخذه الحياة منه إلى أن يعدها حياة ينضاف إليها الشكل. فهو يركز اهتمامه على الكلمات واختيارها وترتيبها وبنائها وكأنه، بإضفائه الجسم على الروح، يجعل الكلمات تمارس لوناً خفياً من ألوان القوة، القوة التى تمنح العمل الفنى كل ما قد يمتاز به من ثراء ونكهة. وعندما يكتب على هذا النحو لا نستطيع أحياناً أن نتبين وجود أى تيار قوى من تيارات الحياة الإنسانية يجرى وراء وعبر الأسلوب الجميل الذى منحه لفنانه تماماً مثلما أحسسنا بأن ماريوس نفسه كان يبحث، على نحو يتسم بالتجريد، عن خبرة قد نكتشف، إن قدر لنا الاقتراب منها، انها غامضة أو خاوية. كان ماريوس يلوح وكأنه يرتجف إدراكاً للحياة. ولكن لو انه لمسها وأمسك بها وتناولها تناولاً فعلياً أفكانت تنحل إلى تراب؟ لقد وصف باتر ما للتعبير الفنى من إمكانات رهيفة. وهناك لحظات يتركنا فيها مع الشعور المقلق بأن هذا اللون من الحياة كان خليقاً بأن يبدو له على نفس القدر من الرهافة التعبيرية حتى لو كان الشىء المعبر عنه بلا معنى.

وقد قوم باتر هذا الفهم الخاطئ وأعاننا على أن ندرك أن القضية كلها ما هى إلا قضية تأكيد أشياء معينة، قضية طريقة التناول. هب اننا عددنا المادة والشكل فى الفن مقعراً ومحدباً – أى شيئان متميزان وإن كانا لا ينفصلان – تجد أن باتر ميال إلى أن ينظر إلى جانب واحد من القضية. وعلى قدر ما تتزايد أهمية طريقة التعبير فى نظر الناقد وتقل أهمية المادة المعبر عنها، يتزايد جنوح الناقد إلى النظر إلى الفن نظرة أرستقراطية. فمادة الحياة الغفل، بكل انفعالاتها الصخابة وتنوع أحاسيسها تنوعاً لا حد له، ملك مشاع للجميع من أجهل الناس إلى أعلاهم ثقافة. ولكن جمال التعبير إنما هو من اختصاص القلة التى تدربت على استخدام اللغة والتى حذقت "علم أداتها".
وباتر إذ يجنح إلى النظر إلى الأدب نظرة أرستقراطية لا يهتم كثيراً بتلك الجواهر غير المصقولة التى ظهرت فى عالم الأدب وحققت انتصارات كبيرة لأنها كانت تملك شيئاً كثيراً يقال رغم ان انتصاراتها كانت – ولا ريب – خليقة بأن تزداد عظمة لو انها

عبرت عما لديها تعبيراً أفضل. إذ كم من كتابات تتسم بالتراخى فى أدب ديكنز! وأى إهمال تام لـ "حافة الكلمات" ذلك الذى نجده عنده! ولكننا لا نستطيع رغم ذلك أن ننكر عليه قدرته على الخلق و"إحساسه بالحقيقة" الذى يتملكه ويتملك قارئه رغم إهماله المدهش للجوانب الرهيفة من اللغة (وهو إهمال ينم، بطبيعة الحال، على عيب فى الحساسية). ذلك الإحساس بالحقيقة يتجلى فى غمرة فوضى رواياته، يتجلى دون رهافة ولكنه لا يفتقر إلى القوة. "ما كل ألوان الفن إلا إزالة للزيادات"! هب اننا آمنا بقولة باتر تلك ونحينا ديكنز جانباً فسيظل السؤال قائماً: وماذا عن شكسبير؟ ألا توجد زيادات فى كل صفحة من صفحاته؟ ثم ماذا عن فيكتور هوجو ودوستويفسكى وبراوننج؟ بوسعنا أن نضيف إلى القائمة أغلب الرومانتيكيين ونصف الواقعيين العظام. إن الزيادة والشطط والافتقار إلى الدقة والفشل فى بلوغ الرهافة والتوازن كلها كما يقول باتر عيوب تشين الفن وتحرم الفنان من القوة وهى عيوب يتعرض لها الكتاب الانجليز على وجه التخصيص. ولكننا نعود فنقول مع بن جونسون "إن ما هو ناجم عن النضوب أسوأ من الفوضى التى تنجم عن الوفرة". ولو اننا ركزنا كل اهتمامنا على دقة اللغة وظهرنا فى مظهر المقلل من أهمية مادة الحياة، وهى التى يعتمد كل شىء عليها، أفلا يعرضنا ذلك لألوان من إساءة الفهم؟

كان باتر فناناً إلى الحد الذى صانه من الانغماس فى ذلك الخطأ الذى لا ينغمس فيه غير النقاد الذين لا حظ لهم من الموهبة الفنية على الإطلاق أو الفلاسفة الذين لم يمروا بالخبرة الفنية أو مدعيى الفن الذين يعتمدون على ظلال الخبرة. إن "إحساس الفنان بالحقيقة" ينبغى أن يكون ضارب الجذور فى الحياة نفسها. والفن العظيم، كما قال باتر فى آخر فقرة من مقاله، "به شىء من روح الإنسانية". غير أن طريقة باتر فى التعبير كانت ذات عون كبير لأولئك الذين أكثروا من التلاعب بمذهب "الفن للفن".

## - ٤ -

نشأ ذلك المذهب فى فرنسا ونقله ويسلر إلى انجلترا ثم تعهده بالرعاية أوسكار وايلد وأعضاء جماعة "الكتاب الأصفر". كان رسكن هو ذبابة الخيل التى لدغت ويسلر وأصدقاءه إذ رأتهم يسرفون فى تأكيد قضية كان باتر يؤكدها فى تعقل ومع التحفظات اللازمة. ذلك أن "حاسة الحقيقة" التى لم يحدث قط أن فصلها باتر فى نهاية المطاف عن الحياة أو عن "روح الإنسانية" غدت عند أعضاء هذه العصبة عالماً مثالياً قائماً

برأسه من انطباعات لا يملكها غير من أوتى مزاج الفنان. ثارت ثائرة ويسلر واشمئز عندما سمع رسكن يقول بأن "الفن ينبغى أن يعلم الناس" ورد على ذلك رداً صائباً حين قال إن الفن ليس تعليمياً على الإطلاق ولا يمكن أن يتنكر لمهمته بتقلد مهام الوعاظ. ثم ما لـ "الناس" والفن؟ إنما تلك رغبة جلية فى الانحطاط بالفن وجعله لوناً من الدهماوية. فالرجل العادى، برغباته الخشنة واهتماماته الفظة، ما كان ليستحق أن يوليه الفنان أدنى اهتمام. ذلك أن الفنان مشغول بأمور أخرى لا يملك سواه القدرة على إدراكها. والأكثر من ذلك أنه لا يأبه لتصوير ما هو سوقى. فما يراه بإدراكه الخاص الرهيف والانطباعات التى تشكل نفسها فى ذهنه بعد سعى طويل إلى رؤياه الخاصة لا تهم أحداً سواه. إنه يكتب أو يرسم أو يشكل على هدى من مثله الأعلى الخاص وليس يستطيع مشاركته نوع الرضاء الذى يجنيه غير من يجشم نفسه عناء متابعته فى طريقه الخاص والتأقلم مع رؤياه.

وعناصر الحقيقة التى جهر بها هؤلاء الرجال المناضلون أو الميالون إلى اتخاذ أوضاع لافتة للنظر واضحة بما فيه الكفاية. فاللذة أو الرضا الفنى هى غاية الفن الوحيدة ولا يمكن للفن أن يخدم سيدين. ومهما يكن "الموضوع" الذى يعالجه الفنان فإن إخلاصه ينبغى أن يكون موجهاً إلى ما يراه عندما يحاول أن يرى على أحسن نحو مستطاع. وقد أقر رسكن هو الآخر بما فى هذا الرأى من صواب وكان حكيماً عندما حذر الفنان الانطباعى من انتهاك قداسة انطباعاته الخاصة. قال: "لئن ظن عند إفلاته فكرته الأولى أنه خليق بأن ينشئ من طريق الفلسفة شيئاً أجمل مما رآه وأقوى مما استشعره فقد ضاع وانتهى".

كان ثمة خير كثير فى حركة تدافع عن تنزه الفن عن الأغراض. ولكن كان ثمة ناحيتان تنكب فيهما أصحاب الفن للفن سواء السبيل. فقد أغفلوا الحقيقة الماثلة فى أن كل الفن – سواء كان واقعياً أو انطباعياً أو رومانسياً أو كلاسيكياً أو رمزياً أو ألجورياً أو تعبيرياً أو تصويرياً أو مستقبلياً أو زوبعياً أو تجريدياً – يضرب بجذوره فى مكان ما من جوانب الواقع. إنه يسعى دائماً إلى التعبير الموضوعى ولا بد له دائماً من موضوع يجسد الفنان طبيعته.

ذلك هو أول خطأ وقع فيه أصحاب الفن للفن. وكان خطؤهم الثانى شبيهاً بالأول. فقد ظنوا أن الملكات الجمالية التى يستخدمها الفنان ملكات من نوع خاص متفرد يختلف نوعاً ودرجة عن تلك التى تستخدم فيما عدا الفن من مناشط. هنا يقف علم النفس الحديث وحسن الإدراك على السواء ضد رأيهم. فهم يضمرون مغالطة

أخرى مؤداها أنه ليس من أغراض الفنان "توصيل" رؤياه بمعنى أنه يكتب أو يرسم ليرضى نفسه وحدها غير آبه على الإطلاق لاستحسان الآخرين أو استنكارهم. وشواهد النقاد الفنيين فى كل العصور تقف ضد مذهب كهذا المذهب الذى يسرف فى إرضاء العبقرية غير المعترف بها.

وباتر إذ يتراجع فى مجرى حديثه يلوح على ذكر من أن آراءه يمكن أن يساء استخدامها. فهو يخبرنا بأنه لا ينتوى "توجيه الأسلوب إلى ذاتية أو مجرد أهواء الفرد الذى لن يلبث أن يحيله إلى لون من التصنع". إن باتر يتراجع عن موقفه المتطرف وكأنما مسه الرعب لحظة. فهو يوغل فجأة فى إسباغ صفات إنسانية ورحيمة على "الفن العظيم". وهو إذ يسترد هدوءه المألوف ينتهى إلى أن الفن "يتخذ مكانه المنطقى والمعمارى فى بناء الحياة الإنسانية الكبير".

**إريك بنتلى**

# عن سترندبرج

## تقديم

ليس أوجست سترندبرج (١٨٤٩-١٩١٢) - الكاتب المسرحى والروائى وكاتب القصة القصيرة والشاعر ومؤلف الكتيبات الجدلية السويدى - بحاجة إلى تعريف: فهو من مؤسسى المسرح الحديث إلى جانب إبسن النرويجى العظيم. وهذه كلمة عنه بقلم الناقد المسرحى إريك بنتلى - أعظم نقاد الدراما فى القرن العشرين فى رأى كاتب هذه السطور - ترد فى كتاب "ست مسرحيات لسترندبرج" ترجمتها من السويدية إلى الانجليزية إليزابث سبريج (الناشر: كتب دابلداى آنكور، نيويورك ١٩٥٥).

ولد إريك بنتلى فى انجلترا عام ,١٩١٦ تلقى دراسته فى جامعتى أكسفورد وييل حيث نال شهادة الدكتوراه فى الأدب المقارن من هذه الأخيرة. عمل أستاذاً للأدب المسرحى بجامعة كولومبيا. من أهم كتبه "برنارد شو" "الكاتب المسرحى مفكراً" "بحثاً عن مسرح" "الحياة فى الدراما" (نقل بعضها إلى العربية). كان ناقداً مسرحياً لمجلة "نيوريبليك" وقد ترجم واقتبس مسرحيات لبرخت وبراندلو وغيرهما.

## عن سترندبرج

إن إنتاج أوجست سترندبرج طوال حياته (١٨٤٩ - ١٩١٢) يمكن ترتيبه فى ثلاث دوائر متحدة المركز: فمماس الدائرة الخارجية منها إنما يمثله أعماله العارضة من ترجمات ومقالات ورسائل. وداخل هذه الدائرة توجد تراجمه الذاتية التى هى المادة الخام لأعماله الفنية. وداخل الدائرة الثانية توجد رواياته، وهى محاولة خام جداً - فى أغلب أجزائها - لفرض النظام على فوضى تجربته. وفى أعمق هذه الدوائر توجد مسرحياته: وهى مركز إنجازاته.

ونحن عندما نتصفح إنتاجه المسرحى نلتقى فيه برقعة واسعة من الأنماط. وطرفا قطبيه بالغا البساطة، إن لم نقل إنهما يجنحان إليها جنوحاً: فمن ناحية، ثمة تاريخياته التسجيلية، ومن ناحية أخرى ثمة مسرحياته الخيالية. والأهم من ذلك كله هو

انحرافاته عن ضروب البساطة المنافسة – نعنى مسرحياته "الطبيعية" شبه المأسوية، وفانتازياته "التعبيرية".

وفى هذا الكتاب ثلاثة أمثلة على "طبيعية" سترندبرج: "الأب" (١٨٨٧)، "الآنسة جولى" (١٨٨٨)، "الأقوى" (١٨٩٠). ومثالان على "تعبيريته": "مسرحية حلم" (١٩٠٢)، و"سوناتا الشبح" (١٩٠٧). على حين أن "عيد الفصح" تستمد جاذبيتها من الحقيقة الماثلة فى أنها تروغ من التبويب.

وفى هذا الكتاب نجد تصدير "الآنسة جولى" والملاحظة البرنامجية على "مسرحية حلم": وهما وثيقتان تمداننا بفكرة أقرب إلى الصراحة عن نواياه فى كلا المجموعتين اللتين تمثلهما هاتان المسرحيتان. وسأقتصر هنا على تقديم ثلاثة تعقيبات – ذات قيمة موحية – على أولى المسرحيات الموجودة فى هذا الكتاب، مسرحية "الأب":

١ . إن "الأب" تحقيق للدراما الحديثة، وهى – لهذا السبب – عمل بالغ الغرابة. بالغ الغرابة لأن الصراع فيها يدور بين النفوس. إنها معركة بين أذهان، وليست قتالاً بالخناجر أو تسميماً بعصير الخداش [نبات مفترش كالعليق]، كما هو الحال فى مسرحية "اللصوص" لشيلر. ومازال الفرنسيون يبحثون عن مثل هذه الصيغة . . .

٢ . إن مسرحيتك تشوقنى كثيراً. ففكرتها الفلسفية بالغة الجرأة، والشخصيات قد رُسمت رسماً شجاعاً. لقد تتبعت شك الأبوة محدثاً تأثيراً قوياً ومقلقاً. وأخيراً، فإن شخصيتك المسماة لورا هى المرأة الحقيقية، فى لا شعورية ولغز صفاتها وغلطاتها . إن مسرحيتك من الأعمال الدرامية القليلة التى حركتنى تحريكاً عميقاً.

٣ . قرأت مأساتك مرتين بانفعال عميق. وقد أدهشنى بما لا يُقاس أن أنتهى إلى التعرف على عمل أجد فيه أن مفهومى الخاص للحب – باعتبار أن الحرب وسيلته، والكراهية القاتلة بين الجنسين قانونه الأساس – قد عُبر عنه على مثل هذا النحو الفخيم.

والتعليق الأول لسترندبرج نفسه، فى حين أن الثانى لإميل زولا، والثالث لفردريك نتشه.

# برجن إيفانز

## "السفراء" لهنرى جيمز

### تقديم

"السفراء" (١٩٠٣) رواية للأديب الأمريكى المولد، الانجليزى الجنسية، هنرى جيمز تمثل فنه فى مراحله الأخيرة وقد نضج واستحصد واستوى على سوقه.

ولد هنرى جيمز فى الخامس عشر من ابريل سنة ١٨٤٣ بمدينة نيويورك. كان ابناً لعالم فى اللاهوت، وشقيقاً للفيلسوف وعالم النفس وليم جيمز. مكنه ثراء أبيه من أن يتجه فى دراساته الوجهة التى يهواها. زار أوربا أثناء صباه زيارة طويلة دام أثرها فيه طوال حياته إذ غرست فى قلبه بذور الاعجاب بالثقافة الأوربية. كانت دراسته تفتقر إلى المنهجية، وقد شملت دراسة القانون فى جامعة هارفرد. ثم بدأ فى عام ١٨٦٥ يوالى المجلات الأدبية بمراجعاته للكتب وصوره التخطيطية وقصصه القصير. فى ١٨٧١ ظهرت روايته الأولى "الرقابة والحراسة" منجمة على حلقات. وفى ١٨٧٥ نشر أول مجموعة قصصية له. سافر فى نفس العام إلى أوربا. وفى ١٨٧٦ استقر فى لندن، حيث عاش بها أكثر من عشرين عاماً.

قيل إن إنتاج هنرى جيمز ينقسم إلى ثلاث فترات هى - بعبارة فيليب جويدالا- "جيمز الأول" و"جيمز الثانى" و"المدعى العجوز". فى الفترة الأولى كان مشغولاً بدراسة تأثير الحياة الأمريكية فى الحضارة الأوربية الأقدم عهداً. إلى هذه الفترة تنتمى "رودريك هدسن" (١٨٧٥) التى تعد أول رواية ناجحة له، وتعلن بداية نضجه، و"صورة سيدة" (١٨٨١) التى تفوق "رودريك هدسن" عظمة. كذلك تنتمى إلى هذه الفترة "الأمريكى" (١٨٧٧)، "الأميرة كازاماسيما" (١٨٨٦)، "أهالى بوسطن" (١٨٨٦). وفى الفترة الوسطى نراه يعالج موضوعات انجليزية خالصة فى روايات "ربة الفن المأسوية" (١٨٩٠)، "غنائم بوينتون" (١٨٩٧)، "ما كانت تعرفه ميزى" (١٨٩٧)، "السن الحرجة" (١٨٩٩). وفى الفترة الثالثة يعود إلى موضوع المقارنة بين الشخصية الأمريكية والشخصية الأوربية، ويركز اهتمامه على رصد التفاعلات النفسية مع التقليل من الأحداث الخارجية قدر المستطاع، حتى اتهم بأنه "لا شىء قط يحدث" فى رواياته.

وآخر ثلاث روايات نشرت أثناء حياته هي "أجنحة الحمامة" (١٩٠٢)، "السفراء" (١٩٠٣)، "الكأس الذهبية" (١٩٠٤). وله روايتان طويلتان مات قبل أن يتمهما وهما "البرج العاجي" و"الاحساس بالماضي".

لهنري جيمز ثلاث مجاميع من القصص القصير هي "نهايات" (١٨٩٥)، "الساحران" (١٨٩٨)، "مذبح الموتى" (١٩٠٩). وفي الفترة ما بين ١٨٩٠ و١٨٩٤ جرب الكتابة للمسرح ولكنه لم يصب نجاحاً كبيراً في هذا المضمار. كتب كذلك عدداً من الأعمال النقدية، وهذه تشمل "شعراء وروائيون فرنسيون" (١٨٧٨) وكتاباً عن الروائي الأمريكي ناثانيل هوثورن (١٨٧٩). له في أدب الرحلات ثلاثة كتب هي "صور الأماكن" (١٨٨٣)، "جولة قصيرة في فرنسا" (١٨٨٥)، "مقالات في لندن وأماكن أخرى" (١٨٩٣). أما كتابه "المشهد الأمريكي" (١٩٠٦) فيصور انطباعاته عند عودته إلى أمريكا بعد غيبة عشرين عاماً. نشر أيضاً ثلاثة كتب عن ذكرياته هي "صبي صغير وآخرون" (١٩١٣)، "مذكرات ابن وأخ" (١٩١٤)، "السنوات الوسطى" (١٩١٧) (ولم يتم هذا الكتاب الأخير). نشرت رسائله في عام ١٩٢٠. نال الجنسية البريطانية في عام ١٩١٥، ومنح وسام الاستحقاق في ١٩١٦، ثم توفي بعدها بفترة قصيرة في الثامن والعشرين من فبراير عام ١٩١٦. ظل أعزب طوال حياته. كتب للطبعة التي تجمع شمل أعماله سلسلة من المقدمات النقدية تبسط نظرياته في فن القصة. امتاز بالحذق وصعوبة الإرضاء، واهتم بتصوير النفسيات التي بلغت درجة عالية من الوعي والحساسية والتمدين.

وما يلي هو مقدمة الناقد برجن إيفانز لرواية "السفراء" (طبعة برمير ورلد كلاسيك ١٩٦٠).

## "السفراء" لهنري جيمز

ظهرت "السفراء" أول ما ظهرت على اثنتي عشرة حلقة في مجلة "نورث أمريكان رفيو" عام ١٩٠٣. وكان هنري جيمز يعدها خير رواياته. ويميل أغلب النقاد إلى ان يوافقوه على هذا الرأي.

إنها قصة رجل يجد، في غمرة البحث عن آخر، نفسه؛ رجل كان يشك في أخلاقيات آخر فصار يشك في أخلاقياته هو؛ رجل فاضل يجد فيما كان يعده شراً فضيلة أسمى من فضيلته.

وحدث القصة بسيط. فتشادويك نيوسوم - الابن الوحيد لأسرة غنية من ووليت بمساشوستس تشتغل بالصناعة - يطيل أمد زيارته لباريس، ويلبث فيها سنين طويلة،

حتى يتولى أمه الخوف عليه. إن مثل هذه الإقامة، وهذا العزوف عن العودة إلى مركز ممتاز، كمشرف على الإعلانات عن أعمال الأسرة، لا يعنيان في عرف ووليت إلا شيئاً واحداً: ان الإبن قد وقع بين مخالب امرأة شريرة. وما دام يملك بعض المال في حوزته، فإنه لن يضطر إلى العودة راغماً، أو خشية الموت جوعاً. لابد إذن من إغرائه بالرجوع. لابد من إقناعه لا بأن واجبه يحتم عليه الرجوع فحسب، وإنما أيضاً بأن من مصلحته أن يعود، وأن العمل في ووليت يتيح له حياة أغنى، وفرصاً أكبر مما تتيحه له حياة البطالة في باريس.

ولكي تتم عملية الإقناع هذه، يوفد لامبرت سترذر سفيراً. وسترذر رجل جاوز منتصف العمر، له اهتمامات أدبية، وبعض البراعة في ميدان الكتابة الأدبية، على حظ عظيم من الرقة والتعاطف الأنيس، وهو الرجل الوحيد الذي كان تشاد يحبه ويعجب به في ووليت كلها. إنه صديق حميم لآل نيوسوم، بل هو - على وجه التحقيق - عيال عليهم، وإن كان له من الرفعة والجاذبية ما يرشحه لطلب يد مسز نيوسوم ا لتي توفي زوجها.

ولئن كان في مقدور إنسان أن يصلح من أمر تشاد، فإن سترذر هو ذلك الإنسان. وهو يبدأ رحلته عاقداً العزم على أن يفعل ذلك. غير انه منذ اللحظة التي تطأ فيها قدماه ليفربول (والقصة تبدأ بذلك)، تبدأ قوى مجهولة في توجيه دفة الأمور. كان سترذر قد زار أوربا في السنين الخوالي، وهو شاب، وهاهي ذي عودته إليها تستثير ذكريات تلك الزيارة السعيدة السابقة، وإن كانت هذه الذكريات ترغمه على مواجهة الحقيقة الماثلة في أن حياته كانت - في واقع أمرها - حياة خاوية، وأنه لم يحقق المطامح التي كانت تساوره في ذلك الحين.

وفي باريس يكتشف أن تشاد لم يكن يعيش حياة الدعارة المنحطة، وإنما الأمر نقيض ذلك: فإن الشاب قد تحسن وتطور إلى درجة يصعب عليك معها، لأول وهلة، أن تتعرف عليه. لقد اكتسب رشاقة اجتماعية وثقة بالنفس. صارت تصرفاته "طليقة، خفيفة، إلى حد ممتاز". بلغ من النضج والتوازن وعمق الإدراك ورهافة الفهم ما كان ليبلغه لو انه بقي في ووليت. وهذا التغير الذي طرأ عليه راجع إلى المجتمع الذي عاش فيه: عالم زاخر بالتمييز والحماس، والوعي الذي بلغ درجة عالية، و"حركة صاخبة، حية" للأفكار؛ عالم يدرك كل من فيه، حتى الرجال - على خلاف الحال في ووليت - ان في الحياة أموراً أهم من السياسة وصنع الثروات.

وفوق كل شيء، يدرك سترذر ان هذا التحسن غير المألوف الذي طرأ على تشاد إنما يرجع الفضل فيه إلى مدام دي فيونيه، المرأة "الشريرة" التي تظن ووليت أن تشاد

قد وقع فى "حبائلها". ويتضح انها أشد من التقى سترذر بهن من النساء سحراً وثقافة وجاذبية. إنها أكبر من تشاد سناً، وتبادله الحب. ويشعر سترذر بأن فى عنقه واجباً نحوها، ومن ثم تكون آخر نصيحة يوجهها لتشاد (الذى يجد إغراء قوياً فى عروض ووليت) هى انه سيكون "ملوثاً بالعار الأخير" لو انه هجر هذه المرأة.

مثل هذه النصيحة التى تتناقض تناقضاً مطلقاً مع ما أرسل لكى ينصح به، تعنى بالنسبة لسترذر أن آل نيوسوم سيقلعون تماماً عن إمداده بالعون، كما تعنى قضاء عاجلاً على كل آماله فى الاقتران بالأرملة الغنية. وتسنح له فرصة زواج آخر أسعد، ولكنه يرفض لأنه لا يريد أن يكون قراره مصدر ربح له على أى وجه من الوجوه.

وفى ختام الرواية يلوح مستقبله، من الناحية الاقتصادية، مظلماً. ولكن ليس هناك ما يوحى - كما أن القارئ لا يشعر - بأنه قد بذل تضحية جسيمة. ليس فيه شيء من الاستشهاد الرومانتيكى (وغير المقنع) الذى نجده عند سيدنى كارتون، مثلاً، فى "قصة مدينتين" لديكنز. والأحرى ان يقال إن ثمة علواً هادئاً فى كون سترذر - ولو ان ذلك حدث متأخراً - لم يفلت فرصة أن يعيش الحياة التى كان يطمح إليها فى شبابه. لقد ظفر أخيراً بالاندماج فى مجتمع جدير بأن يقدم إليه خير ما لديه. ووعيه الحساس - ذلك الذى لم يجد فى ووليت ما يغذيه - قد التقى بحساسيات مشابهة له، وتطور إلى أقصى ما تسمح له طاقته. إنه يموت فقيراً، ولكنه لن يموت جديباً، أو عديم التجربة، أو متخلفاً، أو مفتقراً إلى فرصة التعبير عن النفس، أو الفوز بتقدير الآخرين. لقد عاش أخيراً.

* * *

وهذه الرواية لا تسرد قدر ما تتكشف. فسترذر يتبين لا الحقائق الخارجية عن العالم الذى أرسل إليه كى يرتاده فحسب، وإنما يتبين أيضاً العلاقات المحيطة به، ويتبين صحوته هو من خلال تطور إدراكه النامى.

ليست هناك رقة فى الكشف عن طبقة اثر طبقة من طبقات الوعى الذى هو فى رقة النسيج، تدانى تلك الرقة التى يجعل بها جيمز بطله يصل إلى لب المشكلة الحقيقية - التى نتبين انها ليست مشكلة ووليت، ولا حتى مشكلة تشاد، وإنما هى مشكلة مدام دى فيونيه. بل هى، أكثر من ذلك، مشكلة سترذر إذ ينشب الصراع بين مثله العليا الجديدة، وتلك المثل العليا القديمة ا لتى سافر وفى نيته أن يخدمها.

وليس فى الكتاب أحداث كثيرة. فكل الأشياء المهمة تتم أثناء المحادثات، أو الملاحظة - وفى المحادثات التى تدور حول الملاحظة. وهذه المحادثات الملتوية والمختلفة عما نسمعه فى الحياة تكاد كلها تتناول انطباعات، وتوغلات فى الذات، وتحليلات للآخرين. إنها محاولات تهدف إلى انتزاع المعنى من الحياة المحيطة بالشخوص ومن علاقاتها. لاشىء "يحدث" سوى الاستبصار والتحقق. ورغم ذلك فإن عمق وتعقد ما تخبره الشخصيات يحدث فينا تأثيراً عظيماً. إن سترذر- من خلال وعيه الرهيف - يتعلم الكثير عن نفسه وعن الحياة. ونحن - من خلال سترذر - نتعلم نواحى إدراكية مستخفية، وأحكاماً خلقية، ما كانت حواسنا الأقل من حواسه رهافة لتدركها لولاه.

وجيمز، فى بحثه عن الحقيقة، قد توغل فى القلب الإنسانى ببراعة متوقدة حاذقة. فهذه الرواية، مثل كل رواياته العظيمة، دراما نفسية غنية بالمعنى فى يومنا هذا مثلما كانت غنية به منذ نصف قرن.

## إ. مارتن براون

# يوجين أونيل

### تقديم

منذ أكثر من ثلاثين عاماً كنت حاضراً الندوة الأسبوعية التى كان نجيب محفوظ يعقدها صباح كل يوم جمعة فى كازينو صفية حلمى بميدان الأوبرا . وقد سمعته يومها يقول: من بين كل الكتاب المسرحيين الأمريكيين الذين قرأت لهم، لم يملأ ذهنى سوى يوجين أونيل. وقد صدق كاتبنا الكبير فإن أونيل ربما كان أهم كاتب فى تاريخ المسرح الأمريكى، وهو يقيناً أبوه. إنه يتفوق من حيث الكم والكيف معاً على سائر قمم ذلك المسرح: تنسى وليمز، وآرثر ميلر، وإدوارد أولبى.

ولد يوجين جلادستون أونيل فى ١٨٨٨ ، وتوفى فى ١٩٥٣, كان أبوه ممثلاً مشهوراً وكان أبواه، كلاهما، من الروم الكاثوليك. تلقى دراسته فى مدارس داخلية كاثوليكية وفى جامعة برنستون. بعد أن اشتغل فى شركة، وباحثاً عن الذهب فى هندوراس، وملاحاً، صار لبعض الوقت يلعب أدواراً ثانوية فى فرقة أبيه للتمثيل ثم اشتغل مخبراً صحفياً . فى ١٩١٤ درس فى "ورشة ٤٧" التى أنشأها جورج بيكر فى جامعة هارفارد. قدمت فرقة "ممثلو برفنستاون" مسرحيته ذات الفصل الواحد "الاتجاه شرقاً إلى كارديف" عام ١٩١٦ وكانت هذه المسرحية، هى و"قمر على جزر الكاريبى" التى تلتها، مستقاة من خبراته البحرية. مع ظهور أول مسرحية طويلة له "وراء الأفق" عام ١٩١٩ صار يعد قائد الكتاب المسرحيين الأمريكيين، ونال جائزة بولتزر التى منحت فيما بعد لمسرحيتيه "آنا كرستى" و"فاصل غريب" . تشمل مسرحياته الأخرى: الامبراطور جونز، القرد الكثيف الشعر، كل أطفال الله نبتت لهم أجنحة، الإله العظيم براون، رغبة تحت شجر الدردار، لعازر ضحك، وثلاثية الحداد يليق بالكترا . من ١٩٣٤ إلى ١٩٣٦ اشتغل بكتابة سلسلة من المسرحيات عن تاريخ أسرة، غير أنها لم تقدم على خشبة المسرح فى حياته. مسرحياته التالية هى "رحلة النهار الطويلة إلى الليل" وقد قدمت بعد وفاته، ونالت جائزة بولتزر وبذلك نال تلك الجائزة أربع مرات. بالرغم من أن كثيراً من مسرحياته تحوى تقنيات مبتكرة فإن الخيط الأساس فى إنتاجه هو

العلاقة الأساسية بين الإنسان والقدر. من بين آيات التكريم الكثيرة التى أغدقت عليه حصوله على جائزة نوبل للأدب فى ١٩٣٦, تزوج ثلاث مرات وتزوجت ابنته أونا، ضد رغبته، من شارلى شابلن، الممثل السينمائى الكوميدى.

اختلف النقاد فى الحكم على أعمال أونيل. فجوزيف وودكرتش يقول: "يكاد أونيل ينفرد من بين كتاب المسرح المحدثين بامتلاكه ما يلوح إدراكاً غريزياً لما ينبغى أن تكون عليه التراجيديا الحديثة". ويقول ماركوس كنليف فى كتابه "أدب الولايات المتحدة": "إذا أخذنا مسرحياته ككل فسنجد أنها تنم على محاولة مستمرة للإيحاء بمعان أعمق تكمن تحت إيقاع عصرنا: ذلك الإيقاع المتنافر المكسور عديم الإيمان". ومن ناحية أخرى نجد ناقداً مثل كنيث مكجوان يقول: "تتراوح تجاربه بين الفشل الذريع والنجاح البارز".

وفيما يلى مقدمة الناقد والمخرج الانجليزى إ. مارتن براون لكتاب يضم ثلاثاً من مسرحيات أونيل ("آنا كرستى"، "الامبراطور جونز"، "رغبة تحت أشجار الدرادار") (كتب بنجوين ١٩٦٠).

## يوجين أونيل

ولد يوجين أونيل فى نيويورك فى ١٦ أكتوبر ,١٨٨٨ ولم يكن قد جاوز الثلاثين إلا بقليل عندما غدا يعد رائد الكتاب المسرحيين الأمريكيين. وقد كان لمثل هذه المكانة فى عشرينيات هذا القرن من الدلالة ما لا نجده قبل ذلك أو بعده. ففى تلك السنوات أنتجت أمريكا المسرحية الأمريكية بحق. وحتى قيام الحرب العالمية الأولى كانت الكتابات الأمريكية لخشبة المسرح تعتمد على النماذج الأوربية اعتماداً كبيراً حتى إذا طفرت أمريكا طفرتها الكبرى نحو القوة خلال تلك الحرب أخرجت جيلاً من الكتاب الذين شرحوا الحياة الأمريكية بلهجة ولغة أمريكيتين، وليس سيدنى هيوارد، وجورج كوفمان، وروبرت شروود، وإلمر رايس، وبول جرين، وليليان هلمان، إلا أمثلة قليلة لهؤلاء الكتاب المبرزين. على ان ليوجين أونيل عبقرية تجعله على رأسهم جميعاً.

ولهذه العبقرية بضعة جوانب تصرف القراء الأوربيين عنها. فهى عبقرية عنيفة لا ترقق الفكاهة من حواشيها إلا لماما. وهى توجه اهتمامها فى أغلب الأحيان إلى الحياة الخشنة. ولربما بدت كتابات أونيل على شىء من الاحتقان أو حتى المرض. على أن التعرف العميق عليها خليق بالكشف عن خطأ مثل هذا الانطباع. فالحياة السفلى فى مسرحيات أونيل منتزعة من خبراته. لقد شق طريقه إلى كثير من أرجاء العالم براً

وبحراً، وخبر الحياة القاسية القانطة وذلك قبل بلوغه الرابعة والعشرين حين هدده مرض الدرن، وقضى خمسة أشهر فى مصحة. وبذلك تغير طريق حياته ووجد متسعاً من الوقت لاكتشاف أهليته للكتابة.

على أن هذه الحياة التى يعرضها فى مسرحياته ليست واقعية فحسب، وإنما هى تتسم دائماً بلمسة شاعرية. ولئن كان أونيل ثائراً اجتماعياً، لقد ندد بأولئك المغلولين بالعرف والساعين إلى ارتقاء سلم المجتمع. لقد كانوا عمياناً بينما كان الذين يعيشون فى أسفل هذا السلم من البساطة إلى الحد الذى أمكنهم معه أن ينظروا من خلال بؤسهم وأن يبصروا النجوم.

كان أونيل يجرب دائماً أشكالاً مسرحية جديدة. واستطاع بهذه الطريقة أن يساعد على إنماء المسرح الأمريكى مساعدة بعيدة المدى بالغة الأهمية. وكان قارئاً نهماً: "قرأت كل شىء وقعت عليه يدى: الاغريق والإليزابيثيين. الحقيقة كل الكلاسيات. كما قرأت المحدثين جميعاً بطبيعة الحال: إبسن وستريندبرج - لا سيما ستريندبرج".

ذلك ما قاله وقت أن شرع يكتب المسرحيات فى حماس. ولقد كان هذان الكاتبان الاسكندنافيان - مضافاً إليهما الكاتب الألمانى فدكند - أقوى المؤثرات فى ذهنه. ولقد قيل دائماً إنه اقتفى أثر التعبيريين الألمان فى أوائل العشرينيات: تولر وكايزر. على أنه قد توصل فى حقيقة الأمر إلى بعض أفكارهما من تلقاء نفسه. لقد حافظ دائماً على ما تخليا عنه: وهو جعل الفرد الإنسانى الدافع الأصلى للدراما. ولم يكن الإنسان عنده مخلوقاً مجرداً أو آلياً فقط.

والحق أن ما بذله لتحرير المسرح من مواضعات الشكل البالية قد أفضى به إلى الاتجاه المقابل. وفى إحدى مسرحياته الأولى من ذوات الفصل الواحد "قمر جزر الكاريبى" نراه يستغنى فعلاً عن العقدة استغناء يكاد يكون تاماً، وذلك ليسمح لشخصيته الرئيسية بأن تكشف عن نفسها متحدثة عن أحلامها بصوت مرتفع. ويمكننا أن نستمع هنا أيضاً إلى ذلك النثر ذى الإيقاع القوى الذى راح يطوّره طوال اكتسابه الثقة. فنثره هو الوسيلة الصالحة لنقل شخصياته العالمية التى تسرى فيما أعقب ذلك من مسرحيات. ونجد أن كل واحدة من مسرحياته "الامبراطور جونز" "القرد الكثيف الشعر" "الإله العظيم براون" تمعن فى التجريب إمعاناً جريئاً.

وككل ثائر حق بدأ أونيل بالتعرف رأساً على ما كان يثور عليه. وكان أبوه جيمز أونيل ممثلاً مثقفاً من المدرسة القديمة وكان يوجين يسافر معه أحياناً ويمثل أدواراً

ثانوية. حتى إذا هو أدرك فى ١٩١٣ أنه قد قدر له أن يصبح كاتباً مسرحياً كان قد سبر أساليب المسرح البالي وحيله. (وقد وصف حياة أسرته فى "رحلة النهار الطويلة إلى الليل" وصفاً قوياً متقناً).

ولم يكن من الميسور لمثل هذا الكاتب المسرحي، عدو المواضعات، أن يشق طريقه مباشرة إلى برودواى. وهو مدين بإخراج مسرحياته الأولى لجماعة بروفنستاون تحت إشراف جورج كرام كوك. ونجد أن أغلب مسرحياته - حتى منتصف العشرينيات - قد عرضت لأول مرة فى قرية جرينتش تحت إشراف كوك. ومن ذلك الحين صار يحتل مركزاً فى أمريكا لا يختلف عن مركز ج.ب. شو فى انجلترا: لقد غدا الثائر الشاب أستاذاً عجوزاً!

ومن بين مسرحياته المكتوبة فى السنوات السابقة مباشرة لوفاته (عام ١٩٥٣) أحدثت مسرحيتان بالغتا الطول فيهما أبقى الآثار. وهما: "بائع الثلج يأتى" و"رحلة النهار الطويلة".

إن مسرحيات "آنا كرستى" و"الامبراطور جونز" و"رغبة تحت أشجار الدردار" تنتمى إلى مطلع العشرينيات. وقد شوهدت "آنا كرستى" لأول مرة فى نسخة مسماة "كريس كرستوفرسن" عام ١٩٢٠, وكريس - قبطان صندل الفحم - يقوم على شخصية واقعية شاركت أونيل غرفته فى بيت جيمز القس. ويقول أونيل:

"كان قد جاب البحر حتى مل ذكره، ولكنه لم يكن يعرف شيئاً آخر سواه. وعندما كان شريكى فى غرفتى كان عاطلاً، ولم يكن يريد الذهاب للبحر. فكان يمضى وقته فى عب الويسكى والتهكم بالبحر".

هكذا وصفه أونيل فى صحيفة "ذا نيويورك تايمز" (٢١ ديسمبر ١٩٢٤). ولقد كانت عبارة كريس المشهورة "ذلك الشيطان المسمى البحر" منبعاً للخيط الأساس فى المسرحية. ولهذا لم يبد إلحاح كريس عليها مبالغاً فيه. على أن تراجعه إلى المركز الثانى فى مسرحية "آنا كرستى" يبدو معرقلاً للموضوع. فقصة آنا تغدو مركز المسرحية وهى قصة مؤثرة حقاً. على أن شخصيتها لا تقنعنا إقناعاً تاماً. فالفتاة التى نلقاها عاهرة أول ما نلقاها لن تلبث أن تتحول إلى فتاة "طاهرة الروح" حقاً طوال المسرحية. وختام المسرحية يلائم مسرحاً بالغ العاطفية (سنتمنتاليا) أكثر منه حصيلة تغير حقيقى فيها. على أن هذه المسرحية - رغم عيوبها - من أحب أعمال أونيل إلى الجمهور.

و"الامبراطور جونز" أول أنموذج هام لرد المسرحية إلى خيط واحد هو الذى يسم تعبيرية أونيل. فهى تعرض قوة إيقاعاته مع استخدام الطبول. وإن استحضار الهمجى النبيل، وأثر الرعب البدائى فيه، لأمران يطاردان الخيال. إنها مسرحية قصيرة تقتصر على إحداث تأثير تراكمى موحد ولكنها تؤدى على خير وجه ما رسمت لنفسها أن تؤديه.

ومسرحية "رغبة تحت أشجار الدردار" (١٩٢٤) عمل أكثر حذقاً إلى حد كبير، وهى من أجمل ما خلقه كتاب المسرح. إنها مأساة فى نطاق التعريف الصارم لهذه الكلمة. وهى تحدث الأثر التطهيرى الذى ربط أرسطو بينه وبين المأساة. فافريام – الأب ومالك المزرعة – شخصية مأسوية البناء ينجم سقوطها عن كبريائها وإن كان يعبر عن القيم الباقية التى يمثل لها. ويضع أونيل إزاءه العاشقين الشابين الملتهبين. والمسرحية مقامة على أرض صلبة وهى موحدة فى نطاق مجموعة متكثرة ترينا أفراد البيت جميعاً. والبيت هنا رمز الامتلاك. إن هذه التجربة تذكرنا بمسرحية "الناسجون" لهاوبتمان. ويمكننا أن نعد هذه المسرحية من بين أوائل الكلاسيات التى أنتجها المسرح الأمريكى.

## و.ا. وليامز

# د. هـ لورنس شاعراً

## تقديم

ديفيد هربرت لورنس (١٨٨٥-١٩٣٠) روائى انجليزى من أعظم كتاب هذا القرن، تمكن خلال حياة قصيرة نسبياً من أن ينتج كماً هائلاً من الروايات والأقاصيص والمسرحيات والقصائد والرسائل والمقالات، كما تمكن - وهو الأهم - من أن يقدم رؤية متكاملة لعزلة الإنسان فى العالم الحديث، وانقطاع الصلة بينه وبين الطبيعة، ودمامة الثورة الصناعية التى مسخت الريف والمدينة على السواء، وامتصت قدرة الإنسان - رجلاً كان أو امرأة - على التجاوب الصادق، والعطاء الحقيقى.

لورنس - وإن تقدم به الزمن - أقرب إلى شعراء الرومانسية الانجليزية الذين عرفتهم بريطانيا فى مطلع القرن التاسع عشر: بليك، ووردزورث، وبيرون، وشلى. إنه يشبههم فى شاعرية لغته، ونفاذ نظرته، واهتمامه بالعلاقات الإنسانية، خاصة علاقة الحب بين الرجل والمرأة، كما يشبههم فى أنه كان صاحب رسالة روحية، وكاتباً أخلاقياً بالمعنى العميق لهذه الكلمة. إن لورنس - سليل جين أوستن، وديكنز، وجورج إليوت، وهاردى - ينتمى إلى ذلك "الموروث العظيم" (على حد قول الناقد الانجليزى أعظم نقاد لورنس فى الانجليزية ف.ر. ليفيز): الموروث الذى يمثل نظرة حضارية متكاملة، ويسعى إلى إعادة إقرار الصلة الحيوية بين الفرد والجماعة، وإلى وضع حد للدمامة الروحية التى تحيل مدننا الحديثة إلى كتل شائهة من الزجاج والآجر والاسمنت، تتخايل من فوقها مداخن المصانع وتعانى من مشكلات التكدس وتلوث البيئة وعزلة الفرد فى قلب الجموع . .

كتب لورنس عديداً من الروايات أهمها: "أبناء وعشاق" (١٩١٣) و"قوس قزح" (١٩١٥ و"نساء عاشقات" (١٩٣٠) و"عشيق ليدى تشاترلى" (١٩٢٦-١٩٢٧) كما كتب بعضاً من أجمل ما عرفه أدب الرحلات، وفيه انعكست ظلال أسفاره إلى استراليا والمكسيك وإيطاليا، ورسائل شخصية (حرر بعضها معاصره أولدس هكسلى) تروى لنا الكثير عن حياته وخبراته وآرائه، حتى لتماثل فى الأهمية رسائل الشاعر الرومانسى

جون كيتس، وكتب بعض نقد أدبي تسرى فيه مياه الحياة والفتاء. كان لورنس - بمعنى من المعانى - نبياً يؤمن باللحم والدم الحيين ولا يؤمن بالنظريات المجردة، أو شعارات السياسة، أو تزمت أصحاب النظرة الضيقة فى مجالى الدين والأخلاق. وقد جلبت عليه آراؤه الجريئة كثيراً من المتاعب فى عصره، وعاش فترات طويلة من حياته منفياً من بلاده نفياً اختيارياً، ولكن انجلترا الآن قد عرفت قدره، وصارت تدرس كتبه لطلبة الجامعات والمدارس، باعتبارها مرآة صادقة لأزمات الثورة الصناعية وتناقضات الحضارة الحديثة، ومشكلات الصداقة والحب والزواج.

ولورنس الشاعر - وقد كان شاعراً فى كل ما كتب - هو موضوع المقالة التالية للسير وليم إمريس وليمز، مستشار كتب بنجوين منذ سنواتها الأولى (ثم مديرها فيما بعد)، وناقد فنون الإذاعة والتليفزيون على صفحات "ذى أوبزرفر" و"ذا نيو ستتسمان"، والأمين العام لمجلس الفنون البريطانى. المقالة مقدمة كتاب عنوانه "قصائد مختارة" اختارها وقدم لها وليامز، يضم مختارات من شعر لورنس.

وقد نشر الكتاب لأول مرة فى سلسلة "كتب بنجوين" فى ١٩٥٠ وأعيد طبعه فى ١٩٥٤، ١٩٦٠، ١٩٦٣، ١٩٦٥ ومن بين محتوياته قصائد "حب فى الزرعة" "زهرة بيضاء" "عمل المصباح" "النهاية" "الكلمات الأخيرة لميريام" "المعزف" "أصيل الأحد فى إيطاليا" "بيان" "تين" "الثائر" "أرض المساء" "أشجار السرو" "الوحوش الإنجيلية: القديس متى - القديس مرقس - القديس لوقا - القديس يوحنا" "سمك" "الإنسان والوطواط" "الثعبان" "السلحفاة الوليدة" "القنغر" "الأسد الجبلى" "رجال نيو مكسيكو" "الخريف فى تاوسى" "النسر الأمريكى" "جسد الرب" "قوس قزح" "رجل صور" "نفس الحياة" "يدا الرب" "سلام" "صلاة الرب" "سفينة الموت" "ظلال" "العنقاء" "ما أشد بهيمية البورجوازيين" "صوت أكسفورد" "امنحونا آلهة" "الأشياء التى صنعها البشر" "الأشياء المصنوعة من الحديد" "بيوت جديدة، ملابس جديدة" "نحن عاقلون" "فلنكن رجالاً" "الأزواج الصالحون يخلقون زوجات تعيسات" "الاخلاص" "كل ما أتطلبه" "جامعة نوتنجام الجديدة" "السلام والحرب" "إلى النساء بقدر ما يعنينى الأمر" "الشجاعة" "وددت لو كنت أعرف امرأة" "مجهود الحب" "الله" "ثورة عاقلة" "عظاية" "الديمقراطية" "الثقة".

## د.هـ. لورنس شاعراً

إن شهرة د.هـ. لورنس تقوم أساساً على رواياته ومع ذلك فإن أول عمل ينشر له كان مجموعة من القصائد التى ظهرت فى مجلة "ذا إنجليش رفيو" عام ١٩١٠. كان

حينذاك مدرساً شاباً فى الرابعة والعشرين ولعدة سنوات كان يكتب قصائد ذات امتياز متواضع ولكنها تعد بالكثير. وكان أغلبها ترجمة ذاتية على نحو جاد لأنه بالنسبة للورنس كان شعره بمعنى من المعانى سجل أداء لخبرته الانفعالية الخاصة. وهذا يصدق إلى حد ما بطبيعة الحال على كل شعر ولكن هناك اختلافاً فى الدرجة التى يتحدث بها الشعراء عن أنفسهم أو إلى أنفسهم. وقد كان لورنس فى مرحلته الباكرة مشغولاً على نحو عميق بالعلاقات الشخصية والمشاكل التى حاول أن يحلها بالشعر. ومن أكثر المؤثرات الفاصلة في حياته - على سبيل المثال - كانت علاقته "النفسية" مع أمه وهى حيرة صورها فى أعظم رواياته أبناء وعشاق. ومن هذه الحيرة والحيرات المتصلة بها بسبب ارتباطات أخرى عميقة مع النساء انبثق كثير من القصائد الموجودة فى بداية هذه المختارات. وعندما غادر انجلترا لأول مرة عام ١٩١٢ كان ذلك لكى يتبع إلى ألمانيا المرأة التى كانت متزوجة وقتها والتى غدت فيما بعد زوجته. ومن هذه الخبرة الوجدانية الحية كتب تلك المتتابعات ذات الدرجة العالية من الشخصية فى القصائد المسماة: "انظر لقد وصلنا".

وعلى ذلك فإنه فى قسم كبير من شعر لورنس تلخص أحداث وأزمات حياته بحدة احساس غير معهودة حتى إذا نمت قواه بدأ يستخدم خيوطاً أوسع نطاقاً. ومن بين هذه الخطوط كان أكثرها إلحاحاً هو اعتقاده بأن الحضارة قد أفسدت السلوك "الطبيعى" للرجال والنساء وأن الإشباع الجسدى هو مفتاح استعادة الكرامة والسعادة الإنسانية. فمن تحت زخرف الحضارة والمواضعات الاجتماعية كان يوجد - فيما يعتقد - الصورة الحقة للسلوك الإنسانى كما جعله الله أصلاً. وقد انتهى إلى أن رسالته هى أن ينظف ويرمم هذه الصورة الحقة - مثلما يرمم خبراء الفن صورة الأساتذة القدامى.

ولقد امتد إيمانه الرابسودى بهذه الفلسفة إلى ما وراء تطبيقها على الجنس. والكثير من أكثر القصائد حرارة فى هذا الديوان إنما تكشف عن البصيرة الفيزيقية العميقة التى كان يلوح أن لورنس يمتلكها حين كان ينظر إلى ثعبان أو نبات أنف الثور. وإذا كان الشعر - من بين أشياء أخرى - وعياً عالياً بالعالم المرئى فإن لورنس كان على وعى غزير وشاعرى وقد دفعته جولاته فى إيطاليا والمكسيك إلى أن يصنع شعراً من الحياة البدائية والنابضة بالحياة لمثل هذه البلاد. وفى تأكيده لفلسفته القائلة بأن أمل الإنسان يكمن فى إعادة اكتشاف الحياة المفعمة بالعاطفة استنكر عكسياً ادعاءات ومراوغات العالم الحديث. وثمة قطع كثيرة فى هذه المختارات تكشف عن استخدامه للشعر من أجل أغراض الهجاء بل والكاريكاتير.

ومهما يكن الرأى الذى يكونه قراء قصائد لورنس عن نواياه أو ضروب إسرافه فإنه ليس من المحتمل أن يدينوها من أجل غموض معناها. إنه لا يرقق من حواشى كلماته بأكثر مما يعدل معتقداته. لقد كان يكره إبهام التقرير ولم يكن يجد فائدة على الإطلاق فى تلك الترقيقات الرشيقة للتعبير التى كانت فى بعض العصور تعد بمثابة الصياغة الصالحة للشعر. وفى فترة مبكرة من حياته الشعرية هجر المواضعات والوسائل الوزنية وعبر عن نفسه فى شعر "حر". ولكن من أوتوا أذناً للشعر سيلاحظون أنه على الرغم من غياب القافية والإيقاعات ذات النموذج فإن لقصائد لورنس نبضاً من القوة الانفعالية العنيفة. لقد كانت قصائده - إن جاز لنا أن نقول ذلك - تتفجر أكثر مما تؤلف. وفى حياته المتأخرة على الأقل كان يشك فيها ولا يصبر على المراجعة لأنها عملية كان يعتقد أنها عرضة لأن تتدخل فى تلقائية القصيدة. وقد كتب لصديقه إدوارد مارش يقول: "لقد حاولت دائماً أن أحصل على الانفعال فى طريقه الخاصة دون أن أغيره. وهذا يحتاج إلى أرهف غريزة يمكن تخيلها أرهف بكثير من براعة الصناع". ومضى قائلاً: "تذكر أن الشعر البارع سوف يموت فى مدة خمسين سنة". وعلى ذلك فإن لورنس لم يعمد إلى ذلك التشكيل والقولبة الصبور للشعر التى يعلن كثير من الشعراء أنها لا غنى عنها لفنهم. لقد كان يعتقد أن القصيدة تفرز وجدانياً وأن مشكلة الشاعر هى أن يحجم عن إضفاء الطابع الذهنى عليها. ولن نناقش هنا النظريات الخصيمة عن طبيعة الشعر ولكن القراء سيقدرون بأنفسهم الحديث البركانى العاجل الذى كان مميزاً لهذا النبى الحمس. والذين يعرفون بليك أو ولت ويتمان ربما وجدوا أوجه شبه فى الرؤيا والطريقة بينهما وبين لورنس. غير انه مهما يكن من شأن المقارنات التى قد تثيرها هذه التأملات فإن فردية لورنس سوف تدافع بفصاحة عن نفسها.

هربرت جريرسون / ج. سميث

# شعر القرن العشرين
## سنوات الحرب (١٩١٤-١٩١٨)

### تقديم

هذا فصل من كتاب "تاريخ نقدى للشعر الانجليزى"، ويعد هذا الكتاب الذى صدر لأول مرة عن دار "تشاتو آند ويندواس" للنشر فى ١٩٤٤ ثم أعيد طبعه فى سلسلة "كتب برجرين" فى ١٩٦٢ من خيرة الكتب التى تؤرخ للشعر الانجليزى تاريخاً نقدياً. وقد تعاون على تأليفه أثناء الحرب العالمية الثانية اثنان من أكبر الدارسين الاسكتلنديين وأغزرهم علماً هما هربرت جريرسون وج. سميث .

أماجريرسون قد ولد فى ١٨٦٦ وتلقى دراسته فى كلية الملك بأبردين وكرايست تشيرش بجامعة أوكسفورد. اشتغل أستاذاً للأدب الانجليزى بجامعة أبردين من ١٨٩٤ إلى ١٩١٥ وبجامعة إدنبره من ١٩١٥ إلى ١٩٣٥, أهم كتبه هى: "الشعراء الميتافيزيقيون: من دن إلى بتلر" "تيارات متقاطعة فى أدب القرن السابع عشر" "خلفية الأدب الانجليزى". وتوفى فى عام ١٩٦٠, وأما سميث فقد ولد فى ١٨٦٧ وتلقى دراسته فى جامعة إدنبره وكلية ترينيتى بأوكسفورد. عين كبير مفتشى مدارس اسكتلندا من ١٩٢٧ إلى ١٩٣٢ وتلقى شهادتى دكتوراه فخريتين واشتغل أستاذاً للأدب الانجليزى بجامعة إدنبره من ١٩٣٢ إلى ١٩٣٣, حرر كثيراً من مسرحيات شكسبير وأشعار إدموند سبنسر. وتوفى فى ١٩٤٦,

ويتكون الكتاب من كلمة تمهيدية وواحد وأربعين فصلاً هى:

١ . الشعر الأنجلو - ساكسونى

٢ . الشعر الإنجليزى الوسيط الباكر

٣ . تشوسر وجاورولا نجلاند

٤ . الشعر الإنجليزى من تشوسر إلى سكلتون

٢٨ . شلى

٢٩ . كيتس

٣٠ . من لاندور إلى تنيسون

٣١ . الفيكتوريون الأوائل (١): تنيسون

٣٢ . الفيكتوريون الأوائل (٢): روبرت براوننج

٣٣ . الفيكتوريون الأوائل (٣): مسز براوننج وآخرون

٣٤ . الشعر فى منتصف العصر الفيكتورى (١): أرنولد وكلف وكنجزلى

٣٥ . الشعر فى منتصف العصر الفيكتورى (٢): جماعة ما قبل روفائيل

٣٦ . الشعر فى منتصف العصر الفيكتورى (٣): باتمور وتومسون وشعراء آخرون صغار الشأن

٣٧ . الشعر فى منتصف العصر الفيكتورى (٤): ميرديث وهاردى

٣٨ . التسعينيات

٣٩ . شعر القرن العشرين (١): سنوات ما قبل الحرب (١٩٠١-١٩١٤)

٤٠ . شعر القرن العشرين (٢): سنوات الحرب (١٩١٤-١٩١٨)

٤١ . شعر القرن العشرين (٣): بين الحربين (١٩١٩-١٩٣٩)

وينتهى الكتاب ببيبليوجرافيا مختارة وكشاف.

وصف "ملحق التايمز الأدبى" هذا الكتاب بأنه "سفر من الإيجاز المقتدر". ووصفته "سكوتسمان" بأنه "حي بالتقدير والفطن والعادل لأحسن ما كتب فى لغتنا". ويركز المؤلفان انتباههما على أعاظم الشعراء إيماناً منهما بأن التقاليد والمؤثرات الأدبية رغم أهميتها لا تكفى لتفسير مجرى الشعر. فإنما الشاعر العظيم هو الذى يؤثر فى عصره ويشكل الموروث الذى ورثه. ولم يمنعهما ذلك من توجيه الاهتمام الكافى إلى الشعراء الأقل مرتبة الذين لا يكتمل بدونهم للشعر تاريخ ويملأون حلقات سلسلة التطور الشعرى: وعلى هذا فإنهما يتحدثان عن جاور كما يتحدثان عن تشوسر، وعن باتمور كما عن براوننج. وهذا هو ما يجعل من الكتاب مدى وتفاصيل عملاً قيماً حقاً.

وسوف أقتصر هنا على تقديم الفصل الأربعين وهو الذى يتناول حالة الشعر الانجليزى فى سنوات الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨).

## شعر القرن العشرين

## سنوات الحرب (١٩١٤-١٩١٨)

كان اندلاع الحرب فى عام ١٩١٤ دافعاً لكثير من الشعراء الشبان إلى قول الشعر لا ليمجدوا عظمتها وظروفها ولا ليكتبوا ترانيم الكراهية وإنما ليعبروا عن إحساسهم بجمال ومعزة أرض الوطن التى قد لا يقدر لهم أن يروها مرة أخرى. إن جزءاً كبيراً من شعر الحرب هذا الذى نجم عن حالة تسامٍ وقتية قد كان زائلاً كالشعر الذى يؤلفه الرجال حين يقعون فى الحب. بيد أن روبرت نيكولز وروبرت جريفز كانا قد ولدا شاعرين ومن ثم فإن ديوان "فى الحرب" لأولهما وديوان "أطيان صخرية" لثانيهما يعبران فى لغة قد يقدر لها البقاء عن الاحساس الذى حاولنا أن نصفه. وقد بقى هذان الشاعران بقيد الحياة ليكتبا شعراً كثيراً بعد انتهاء الحرب وهما فى حالات نفسية أخرى. وثمة شاعر حقيقى آخر بقى بقيد الحياة بعد انتهاء الحرب وهو موريس بارينج. ولكن من ذا الذى يمكنه أن يقدر مدى الخسارة التى منى بها الشعر الانجليزى بوفاة تشارلز سورلى وويلفرد أوين وجوليان جرينفل وفرانسيس ليدويدج وروبرت توماس ومن يعلم كم من شعراء آخرين كانوا سيرثون شهرة لم تتحقق؟ إن ما كانت "قصائد مارلبورو" لسورلى تعدنا به شيء يخالف المألوف حقاً ولكن هذا الأمر انقطع ولما يتم الشاعر عامه الحادى والعشرين. ونجد أن جرينفل الانجليزى الشريف وليدويدج الفلاح الأيرلندى قد تحول كلاهما إلى الطبيعة بحثاً عن العزاء فى غمرة ضوضاء الحرب. فجرينفل يقول فى ثقة هادئة:

**سيأخذ المقاتل من الشمس**
**الدفء ومن الأرض اللامعة الحياة**

**وليدويدج يقول وهو يرمى بنظرات متثاقلة إلى أيام السلام القديمة:**

**لكنه الآن وحيد أثناء الشتاء الطويل**
**إيه يا إلهى! لو نسمع الشحرور يغنى مرة أخرى!**

إن بروك وتوماس بخلاف هؤلاء الشعراء الثلاثة كانا قد أصبحا شاعرين ذائعى الشهرة. ولم يكن فى حياة بروك ما يلائمه قدر ما لاءمته الأشهر الأخيرة القليلة منها.

فقد تجاوز ذلاقة لسان الشباب ولكنه لم يفقد حماسه السخى عندما استشهد فى الخدمة قرب سكيروس فى ربيع ١٩١٥ مخلفاً وراءه - على سبيل الرثاء - سوناتته النبيلة:

**إذا مت فلا تفكر فى غير هذا:**

**إنه يوجد ركن من حقل أجنبى**

**هو إلى الأبد إنجلترا. وسيكون هناك**

**فى تلك الأرض الثرية تراب مختلف أشد ثراء . . .**

ونجد أن إدوارد توماس (١٨٧٨-١٩١٧) قد أثر فى كل من لقيه بشخصيته ومعرفته العميقة بالريف الانجليزى وإحساسه به كما كتب عن هذا الريف نثراً ساحراً. ومن بين من لقوه كان ثمة شاعر أمريكى هو روبرت فروست الذى كان فى انجلترا عندما بدأت الحرب. وقد كانت قدوة فروست ونصيحته هما اللتان دفعتا توماس إلى أن يجرب يده فى كتابة الشعر ولكنه قتل فى الخدمة قبل أن تتم له السيطرة على أداته الجديدة. وفى كل ما كتب نجد مادة شعرية ولكن الحال معه كالحال مع قصائد ثورو التى وصفها إمرسون بقوله: "إن الصعتر والمردقوش لم يستحيلا فيها عسلاً بعد".

كشفت الحرب عن وجود شاعرين جديرين بالذكر هما سيجفريد ساسون (ولد عام ١٨٨٦) وويلفرد أوين (١٨٩٣-١٩١٨). ولا ريب فى أن ساسون دخل الحرب بنفس روح التسامى التى دخلها بها كثير من الجنود الشبان الآخرين ولكن استمرار الحرب جعل التسامى يفسح المجال للرعب والحنق اللذين عبر عنهما تعبيراً حاراً فى شعره. وكان أوين قد كتب شعراً قبل اندلاع الحرب متخذاً من جراى وكيتس وتنيسون نماذج يحتذيها ولكن صداقته لساسون وإعجابه به جعلا منه شاعراً من شعراء الحرب. لقد امتحن ببوار الحرب أكثر مما امتحن بمخاوفها ولم تدفع به إلى الحنق قدر ما دفعت به إلى الشفقة. وقد كتب يقول إن موضوع قصائده هو "الحرب والشفقة الناجمة عن الحرب فالشعر كامن فى الشفقة". وما لبث تعاطفه أن امتد ليشمل عدوه أيضاً. وفى قصيدته الآخذة بالألباب والمسماة "لقاء غريب" نراه يحلم بأنه فر من المعركة فى نفق مظلم عميق. ويتعرف عليه غريب فيتحدثان معاً عن:

**شفقة الحرب، الشفقة التى استقطرتها الحرب**

**وعند افتراقهما يكشف له الغريب عن شخصيته:**

أنا العدو الذى قتلته يا صديقى.
لقد عرفتك فى هذا الظلام لأنك على هذا النحو عبست
أمس وأنت تطعننى وتقتلنى.

ونجد أن الحرب التى أدت بهؤلاء الشعراء الشبان إلى مثل هذه النتائج المختلفة لم تترك من هم أكبر سناً دون حراك. فقلب هاردى العجوز تحرك كما رأينا وكتب "الرجال الذين يسيرون بعيداً". وصنف بردجز "روح الإنسان" وهى مختارات شعرية مدهشة كان لها من الدلالة فى هذه الحرب ما هو أعمق من دلالتها فى الحرب السابقة. وييتس وحده هو الذى لم يتأثر بالحرب لأنها لم تكن حرب أيرلندا. وكان أغلب الشعراء المتوسطى السن منهمكين فى الخدمة العسكرية إلى الحد الذى لا يترك لهم وقتاً لكتابة الشعر. فجيبسون خدم فى صفوف الجيش وسجل خبراته عن حرب الخنادق فى شعر بالغ الوضوح إلى الحد الذى يبدو معه نثرياً. وقصيدة ماسفيلد المسماة "١٩١٤" نموذج نبيل للشعر الوطنى. أما سائر ذكرياته عن الخدمة العامة فقد سجلها نثراً فى "غاليبولى" و"الخط الأمامى القديم". وانتفع دى لامير بالفراغ القليل الذى يتركه له عمله فى الجيش ليصدر ديواناً صغيراً من القصائد سماه "المبرقش". وقد خلفت الحرب طابعاً عميقاً على القصيدة التى يجمل الديوان اسمها ففيها نرى أن "المجنون البسيط السعيد" أو الأبله المبرقش الثياب يجفل مشدوهاً من أبله الحرب الشرير الذى مسه خبل الشيطان:

ذاك الذى يتعفن فى رأسه.

وخلفت الحرب طابعها أيضاً على قصيدته الأخرى المسماة "دمى" وهى القصيدة التى يستدعى اسمها ومزاجها، وربما كان ذلك مقصوداً، ما فى قصيدة "الأسر الملكية" لهاردى من تنظيم سماوى. أما عن سائر قصائده فإن ديوان "المبرقش" يشتمل على بعض القصائد التى تعد من أرق ما كتبه دى لا مير. وثمة ألحان فيها لا نسمعها أو لا نسمعها بوضوح فى "المنصتون" قد اكتسب الآن اسماً: إنه الموت. ونجد رغم ذلك أن آخر كلمة للشاعر هى صلاة يضرع فيها إلى الله أن يجعل هذه الوجوه المحبة والمحبوبة تدخل البهجة على رجال آخرين عندما يستحيل هو تراباً.

إلا أن الشاعر الذى خلفت الحرب فيه أجدر الآثار بالذكر هو بينيون. فقد هيأ له عمله كحامل محفة للجرحى فى الجيوش الفرنسية أن يرى الحرب عن كثب كما رآها جيبسون. وما لبثت نار الشعر الغنائى التى بدت وكأنما خبت قليلاً فى قصائدة القصصية أن عادت إلى الاشتعال أشد مما كانت فى أى وقت آخر. واكتسب صوته

نغمة أعمق وراح شعره يتفجر بأوزان أوسع نطاقاً وأشد جيشاناً. كان يكتب بنفس النغمة المتسامية دائماً عما رآه بعينيه أثناء التدريب أو أثناء الخدمة: عن لندن وهى تتحدى مناطيد زبلن وعن البنادق التى تملأ ستونهنج فى الاستعراض وعن البنادق التى تزمجر فى الجبهة الأمامية وعن الزارع الذى يلقى البذور وراء خطوط القتال وعن آراس وبيرز وعن الجرحى من الفرنسيين وعن الفتيان الذين يرتدون ثياب المستشفى الزرقاء. وما لبثت مقطوعة واحدة من صلاته الجنائزية "لمن سقطوا" أن نفذت إلى قلب الأمة.

**لن يعرف الهرم طريقه إليهم مثلما يعرف طريقه إلينا نحن الذين بقينا**
**لن يذبلهم العمر ولن تدينهم السنون.**
**عندما تغيب الشمس وفى الصباح**
**سنظل نذكرهم.**

كان كل شعراء الحرب الذين ذكرناهم بمعنى من المعانى شعراء رومانسيين وكانوا جميعاً باستثناء ويلفرد أوين ينظمون فى أوزان تقليدية. على أننا نجد فى عين الوقت بين الجيل الجديد بوادر الثورة على كل المعايير التى تحكمت فى الشعر الانجليزى منذ حركة الإحياء الرومانسى. ولم تكن هذه الثورة أدبية كلية أو حتى أدبية بصفة أساسية. فمن الممكن أن نصفها بأوسع المعانى بأنها ثورة على النزعة الإنسانية أو تلك النظرة الإنسانية إلى الحياة وهى النظرة التى حلت محل المفهوم اللاهوتى الذى كان شائعاً فى العصور الوسطى. آمن زعماء هذه الثورة بأن أوربا الغربية قد تنكبت الطريق السوى فى عصر النهضة الذى جعل من الإنسان - لا الله - مقياس كل شىء وآمنوا بأن الإنسان أوغل فى الضلال نهائياً وعلى نحو مهلك خلال الثورة الفرنسية حين ألقى روسو بآخر هلب يربط البشر بعقيدتهم القديمة: وهى على وجه التحديد الإيمان بالخطيئة الأصلية.

لم يكن بين العلمانيين من صاغ هجومه على النزعة الإنسانية بمثل الحدة اللاذعة التى صاغ بها توماس إرنست هيوم (١٨٨٣-١٩١٧) هجومه. لقد أعلن روسو أن الإنسان خير بفطرته وقابل للكمال إذا بذل من المجهود ما يكفى لذلك. أما هيوم فقد أعلن - على العكس - أن الإنسان بفطرته مخلوق فقير محدود لا خلاص له إلا بنعمة الله. كان هيوم - كما قلنا - علمانياً ولكن علماء اللاهوت المحترمين من الكاثوليك والبروتستانت على السواء كانوا يتحركون فى نفس الاتجاه. وكان دكاترة الكنيسة الرومانية بعد قتلهم للنزعة العصرية يدعمون فلسفتهم الباقية على الزمان بدراسة

القـديس تومـا الاكـويني دراسـة طازجـة على حين نجـد أنه بين صـفـوف النحل البروتستانتية المتطرفة كانت هذه التوماوية الجديدة - كما يسمونها - تجد مقابلاً لها فى حركة يمكن لنا أن نسميها بالكالفنية الجديدة التى تعيد تأكيد المبادئ الأساسية التى كان آباء الإصلاح الدينى يعتنقونها. وأقر علماء اللاهوت هيوم على رأيه الذاهب إلى أنه لا خلاص للإنسان إلا بنعمة الله وزادوا على ذلك أنه لا طمأنينة للإنسان إلا بالدين المنظم ذى المؤسسات. ولا ريب فى أن الحرب قد عجلت بهذه الثورة إذ غدا فى مستطاع علمائها أن يشيروا إلى حالة أوربا ويقولوا: "انظروا إلام سارت بنا النزعة الإنسانية!".

كانت الرومانسية وليدة النزعة الإنسانية ومن ثم فقد كان الهجوم على إحداهما يعنى الهجوم على الأخرى. وما لبثت نظرية وردزورث التى سادت الشعر الانجليزى أكثر من قرن أن هوجمت فى معقلها. لقد عرف وردزورث الشعر بأنه "الفيضان التلقائى للانفعالات القوية" ولكن الثوار قالوا: كلا. إنما الشعر فن وليس إغراقاً للأرض بالعواطف. وما لبث هيوم أن رفض الشعراء الرومانسيين حتى أفضلهم على أساس أنهم "يتسمون بالرخاوة" ولا يكفون عن التأوه أو العويل على أى شىء. يبحثون دائماً عن اللامحدود ويلفون الحقيقة فى أقنعة نصف دينية من "العاطفة الكونية". أما شعر المستقبل فينبغى أن يكون مبتهجاً جافاً سوفسطائياً مفرط الدقة فى اختياره للكلمات مادام الشعر (كما قال هيوم): فسيفساء من الكلمات لا أكثر ولا أقل.

لم تثمر هذه الأفكار ثمارها الكاملة إلا بعد الحرب غير ان الحركة المتحالفة التى تعرف باسم أصحاب مذهب الصورة تنتمى إلى هذا الفصل لأنها جرت فى ذلك المجرى فى هذا البلد على الأقل قبل أن تنتهى الحرب. ويدين أصحاب مذهب الصورة باسمهم - فيما نعتقد - إلى إزرا باوند وإن كنا سنعفى أنفسنا من الحديث عن هذا الشخص الذى لم يكن فيما نعلم مواطناً بريطانياً. والحق أن مذهب الصورة - كعقيدة شعرية - قد قام على ملاحظة عابرة لإدجار آلان بو مأخوذة بدورها من ملاحظة عابرة لكولردج. ولكن كولردج فى حقيقة الأمر لم يقل شيئاً أكثر من أن كل الأجزاء فى قصيدة طويلة كالإلياذة لا يمكن أن تكون جميعاً على نفس الدرجة العالية من حدة الانفعال وهى النظرية التى انتهى منها بو إلى أن القصيدة الطويلة ما هى إلا تناقض فى الحدود وأن ما ندعوه قصيدة طويلة ليس فى حقيقة الأمر سوى سلسلة من القصائد القصيرة يربط بينها قطع من النثر. ولم يكن برنامج مذهب الصورة - حتى حد معين - يخرج عن هذه القاعدة فقد كان إصراره على الدقة والإحكام والوضوح يستهدف وجه الخير ولكن

حصره الشعر فى نطاق الصورة أدى به إلى أن يتهم بأنه ينحت الشعر من نوى الكرز. وكان المذهب حركة أمريكية أكثر مما كان حركة انجليزية رغم تأييد هيوم لها وكتابته بضع قصائد تصويرية هو نفسه مثلما فعل (وهذا أدعى للدهشة) د.هـ. لورنس ولكن أهم كتابه فى هذا البلد كانوا هـ. د. (هيلدا دوليتل) وزوجها ريتشارد ألدنجتون وف.س.فلينت. ومن بين هؤلاء الشعراء نجد أن هـ. د. وحدها هى التى ظلت على إيمانها بالمذهب فترة طويلة من الزمن. كان الاغريق هم أمثلها المحتذاة كما كانت خير جواهرها المنقوشة اغريقية الطابع فى وضوح خطوطها.

ثمة ظاهرتان أخريان يلاحظهما المرء فى سنوات الحرب هذه رغم أنهما كانتا مبشرتين أكثر منهما محققتين لأى انتصار فعلى. فقد شهد عام ١٩١٦ ظهور أول مجلد من "عجلات" وهى واحدة من هذه المنتخبات الشعرية الجماعية التى يشك المرء فى أن صدورها كان بركة للشعر الانجليزى فى يومنا هذا. كانت "عجلات" تمثل شعر اليسار وتضاد "الشعر الجورجى" الأرثوذكسى لمارش. وكانت روحها المحركة هى المس إديث ستويل. أما الظاهرة الأخرى فكانت نشر قصيدة "أغنية حب ج. ألفرد بروفروك" فى عام ١٩١٧ لمؤلفها توماس ستيرنز إليوت المولود فى عام ١٨٨٨, وعلى الرغم من أن إليوت ولد فى ميسورى فقد كان سليل أسرة من أسر نيو انجلند العريقة وقد تلقى تعليمه فى أوكسفورد وباريس حيث وقع تحت تأثير الشعراء الفرنسيين الرمزيين قبل أن يستقر فى انجلترا. وما لبث أن حصل فيما بعد على الجنسية البريطانية. وقصيدة "أغنية حب ج. ألفرد بروفروك" هى مخالطة النفس المتخبطة لعاشق عقيم فى منتصف العمر ينتمى إلى الطبقة الوسطى. وقد كان صدورها عن التداعى الحر والبساطة المدروسة لعبارتها وأوزانها غير المحلقة عن عمد خصائص مبشرة بالخير للشعر الانجليزى رغم أن مغزاها الكامل لم يتضح حتى ظهور "الأرض الخراب" فى عام ١٩٢٢.

## جون وين

# همنجواى

## تقديم

من فينا يجهله، هذا الروائى الأمريكى الذى طبقت شهرته الآفاق، وغدا - بشجاعته الفيزيقية كما بكتاباته - شبه أسطورة فى حياته؟ لنقل - رغم ذلك - إن إرنست ميلر همنجواى (٢١ يوليو ١٨٩٨ - ٢ يوليو ١٩٦١) ولد فى أوك بارك بولاية إلينوى. كان أبوه طبيباً شديد الشغف بالرياضة مما ساعد الابن على أن يشغف بالقنص وصيد السمك. تلقى دراسته فى مدارس خاصة، وفى فرنسا، ثم بدأ يعمل وهو فى سن السادسة عشرة. كان أبوه يريد له أن يدرس الطب، ولكنه اشتغل مخبراً صحفياً. ثم اشتغل فيما بعد مع الجيش الإيطالى فى الحرب العالمية الأولى حيث جرح جرحاً بليغاً. روايته "وداعاً للسلاح" ١٩٢٩، القائمة على هذه الخبرات، من أحسن الكتب المكتوبة عن الحرب. فى ١٩٢١ استقر فى باريس حيث تعرف على إزرا باوند وجرترود ستاين. فى ١٩٢٦ نشر رواية ناجحة هى "الشمس أيضاً تشرق" كما نشر "سيول الربيع" وهى محاكاة مسلية لبعض أعمال الروائى الأمريكى شيرود أندرسن. عاد فى العام التالى إلى الولايات المتحدة فاستقر أولاً فى فلوريدا، ثم استقر فى كوبا. كتاباه "موت فى الأصيل" ١٩٣٢ و"تلال افريقيا الخضراء" ١٩٣٥ عبارة عن مقالات فى سيكولوجية القسوة والموت كما يتبديان فى مصارعة الثيران وصيد الحيوانات. فى ١٩٣٦ ذهب إلى اسبانيا مراسلاً خاصاً ينقل أنباء الحرب الأهلية، ومنها استمد مادة روايته المشهورة "لمن تدق الأجراس" ١٩٤٠، مقتبساً عنوانها من الشاعر الانجليزى الميتافيزيقى جون دن، كما استمد من تلك الحرب مادة مسرحيته "الطابور الخامس" ١٩٣٨, تشمل مجاميع قصصه القصير: رجال بلا نساء ١٩٢٧، الرابح لا يأخذ شيئاً ١٩٣٣، أول تسعة وأربعين ,١٩٣٨ من رواياته الأخيرة: عبر النهر وبين الأشجار ١٩٥٠, فى ١٩٥٤ نال جائزة نوبل للآداب وذلك لما أبداه من فن قصصى يتمثل فى قصة "العجوز والبحر" ١٩٥٢ التى كانت قد نالت، قبل ذلك، جائزة بولتزر. تزوج أربع مرات (أتراه قد عدل؟).

كاتب المقالة – جون وين (ولد فى ١٩٢٥) – شاعر وناقد انجليزى تلقى دراسته فى جامعة أكسفورد، وغدا – فيما بعد – أستاذاً للشعر بها (١٩٧٣–١٩٧٨). له عدد من الروايات والقصص القصير، وترجمة لحياة الدكتور صمويل جونسون.

## همنجواى

إذا كانت كلمة "كلاسى" لا زال لها أى معنى غير أن تكون مجرد مقابل لكلمة "رومانسى" ففى مقدورنا أن نقول إن إرنست همنجواى كان كاتباً كلاسياً. لقد كان دقيقاً واضحاً مقتصداً، اختزل الحياة إلى ما عده ضرورياً، ثم عمل فى حرص وتركيز عظيمين على تجسيد هذه الضروريات فى شكل خيالى. ولم يكن لديه لا ولع الرومانسى بالغريب ولا ولع كاتب قصص المغامرات بالحدث فى حد ذاته. وإن شكله المميز لهو الخرافة البطولية. ولو ان هوميروس (بفرض أن واحداً فقط يحمل هذا الاسم إن وُجد) استطاع العودة إلى الأرض وقراءة الأدب الحديث لما وجد فيه إلا أقل القليل الذى يلائمه إلى أن يقع على همنجواى. ففى "وداعاً للسلاح" وفى "خمسون ألف دولار" وفى "الذى لا يقهر" وفى "العجوز والبحر" يستطيع هوميروس أن يجد نفسه مرة أخرى فى عالمه الخاص من البسائط البطولية التى ليست بسيطة، ومن الحدث الذى لا تأمل فيه وهو على ذلك حدث ذهنى أكثر منه جسمانياً. وإذا استثنينا ماكولى فلن تجد فى العالم الذى يتكلم الانجليزية كاتباً حُوكى على نطاق أوسع من ذاك الذى حُوكى عليه همنجواى. بل ان بيرون ذاته لم يحاك بمثل هذه الكثرة، ولا طوال هذا الزمن. ففى أى وقت تختاره منذ العشرينيات الأخيرة ظهرت قبيلة ضخمة من الذين يتمنون أن يكونوا همنجوايات، وممن أخذوا من أستاذهم القليل الذى استطاعوا استخدامه، وتركوا الكثير الذى لم يقدروا عليه. لقد تخيلوا أن كل ما يحتاجه المرء ليصبح همنجواياً هو أن يكتب عن العنف مستخدماً جملاً قصيرة. ورغم ذلك فمن الواضح للقارئ المتمعن أن الصيد والقتال لا تأتى عنده إلا فى المرتبة الثانية. لقد تجسدت رؤياه للحياة فى خرافات النشاط الجسدى والعالم الخارجى، ولكن لا ريب فى أن أرض المعركة الحقيقية عند همنجواى – مثله فى ذلك مثل كل كاتب حساس – هى داخل النفوس. إن جنود همنجواى وصياديه وملاكميه ومصارعى ثيرانه كلهم رجال عليهم أن يواجهوا وقت امتحانهم الشخصى وحدهم مستمدين القوة – إذا كانوا حسنى الحظ إلى حد أن يكونوا ذوى قوة – من مصادر وجودهم الباطنى.

وهكذا يفعل كل إنسان. إن نفس القوانين التى تنطبق على هؤلاء الرجال العمليين لتنطبق بالمثل على القسس، أو موظفى البنوك الكتابيين، وهذا هو بالضبط ما

يضفى عليه العالمية والعظمة. فنحن لا نجد فى إنتاجه قط أن الذين لا يقتلون الحيوانات المتوحشة، أو يخاطرون بحياتهم فى حلبات مصارعة الثيران، أقل واقعية ودلالة ممن يفعلون ذلك. والأمر، ببساطة، ان رؤياه الخيالية كانت قادرة على أن تنكسر خلال هذه الحكايات عن الجسارة والخوف والجوع والعرق والوحدة والموت. وهمنجواى كاتب بدنى إلى أقصى الحدود، فـ "المعادل الموضوعي" فى عبارة إليوت الشهيرة هو دائماً، بالنسبة له، شيء مجسم، هو الذى يُرى ويُلمس ويُخبر.

وقد عبر عن هذا مستخدماً أموراً خارجية مباشرة كبتر ذراع أحد أبطاله، أو جعله عنيناً، أو امتحانه بمرض القلب. ولكن هذا لا يعنى انه كان يسمو بما هو خارجى على اللباب الداخلى. إن أبطال همنجواى إنما يجرحون لأن نظرته للحياة تشاؤمية مأسوية رواقية. وإن ما يثير اهتمامه هو القتال الخاسر، أو القتال الذى يستمر تحت وطأة ظروف قاسية. إنه ينظر إلى الحياة على انها فى جوهرها معركة خاسرة، ولكن بدلاً من أن يستنتج من هذا أن أى شيء لا قيمة له، نراه يتخذ اتجاهاً هو فى الواقع الاتجاه الطبيعى بين كبار كتاب المأساة. إن الهزيمة تعد نصراً إذا ما واجهها المرء بشجاعة، واحتملها دون أن يفقد احترامه لذاته. فلئن استطاع إنسان التوغل إلى أعمق منابعه، ووجد فيها شيئاً طيباً، ففى إمكانه حينذاك أن يمضى فى طريقه ويموت،لأنه قد أنجز أهم واجب له فى الحياة. ومن معالم إنتاج همنجواى التى أخفق مقلدوه فى امتلاكها تعاطفه العميق. فقد كان يتعاطف - من قلب كبير - مع الذين يحملون أحمالاً متعذرة الاحتمال، أو الذين تعثر بهم الحظ. ويرى المرء هذا فى أبسط مستوياته فى معالجته للفقر. لقد قضى شطراً كبيراً من حياته فى أقطار يشتد بفقرائها الفقر، كما كان الشأن فى الولايات المتحدة التى قضى فيها أغلب حياته. وتزخر كتبه بصور البسطاء ذوى الكرامة الذين يواجهون - دون ما شكوى - حياة من المشاق التى لا تنتهى. وفى هذه الصور السريعة أمكن لاحترامه لمن يكسبون عيشهم بأبدانهم ان يمتزج بإحساسه بالرواقية المأسوية.

وهذه الرؤيا المأسوية الشاملة المتعاطفة هى التى تنأى بهمنجواى - بشكل قاطع- عن كتاب الحوادث الذين قلدوا أسلوبه تقليداً ممسوخاً. ولكن ثمة شيئاً آخر يميزه عنهم بالمثل على المستوى الفنى. لقد كان همنجواى واحداً من أولئك الكتاب الذين يعنون باللغة. وقد كان متأنقاً تأنقاً شديداً فى كلماته وأوزانه، يكن ازدراءً لانعدام الدقة، ويمتاز بإخلاص فلوبير. ورغم كثرة مقلديه، لم يكن هناك فى الحقيقة "مدرسة همنجوايية" لأن ما وضعه لنفسه من معايير كان من الصعوبة بمكان.

ونجد أن همنجواى – فى هذا الصدد – ينتمى إلى الشعراء. فلقد تعلم منهم كيف يكتب. وقد بدأ تدريبه فى مكتب صحفى، ولكنه أتمه خلال أيامه بباريس عندما اختلط بجماعة الكتاب التجريبيين المتغربين الذين يرأسهم إزرا باوند.

"لا شيء يمكن أن يمتع كثيراً من الناس، ولا أن يمتع مدة طويلة من الزمن، سوى تمثيل الطبيعة العامة تمثيلاً دقيقاً": إن هذه الملاحظة التى أدلى بها دكتور جونسون تجمل الموقف الكلاسى فى جملة واحدة. وأغلب الأدب الحديث "رومانسى" من ناحية انه يرتاد إمكانات التطرف. إنه يتتبع فى تطلع الجنون والتطرف والعزلة والتناقض. وعندما لا يغدو رومانسياً يغدو تجميعى النزعة، ويوجه اهتمامه إلى القضايا الاجتماعية التى تقابل البشر جميعاً. مثال ذلك يونسكو وجينيه من ناحية، وآرثر ميلر وت. ب. سنو من ناحية أخرى.

وقد كان اتجاه همنجواى استثنائياً فى هذا الصدد، لأن الفن الكلاسى فى أيامنا هذه أمر مستثنى. لقد عالج البشر كأفراد، دون أن يغفل العالم الجماعى الذى ينتمون إليه، وإنما باعتبارهم أمراً بين وحدة الأفراد القاطعة فى ذلك العالم. ولقد وضعهم فى مواقف بالغة الأهمية. وأبرزهم إذ يتصرفون تحت ذلك الضغط مثلما يتصرف البشر، أو عمال المصانع، أو المجنومون، أو رجال الفكر البوهيميون. وقد كان يهدف من ذلك إلى النفاذ إلى ما تحت السطح وتمثيل الحقيقة الكاملة كيما يخبر ما كان جونسون يفكر فيه عندما تحدث عن "تمثيل الطبيعة العامة تمثيلاً دقيقاً". وإنى لأسلم بأن همنجواى قد نجح، ولذلك تمتع كتبه الكثيرين. ومن المؤكد أنها ستظل تمتع القراء طويلاً.

## ج. إ. سبينجارن

# ضروب النقد

## تقديم

هذا فصل للناقد الأمريكى جويل إلياس سبينجارن صاحب كتاب "النقد الجديد" ومن المتأثرين بالناقد الإيطالى وفيلسوف الجمال بندتوكروتشى. ويتجلى هذا التأثير فى قول سبينجارن (لا يرد أدناه):

"لئن كانت نظرية التعبير والنظرة إلى الأدب باعتباره فن القول قد ظلتا ملتقى النقاد قرناً من الزمان أو يزيد فالحق أن الكثير من السخافات والأنظمة المعقدة وألوان الخلط قد أقحمت على هذه النظرية الجذرية إقحاماً، والحق أيضاً أن اتضاح مغزاها كاملاً فى أذهان النقاد قد اقتضى منهم زمناً طويلاً. وإن قبول هذه النظرية مجردة ليعنى إنذار هذا الخلط وهاتيك التعقيدات بالخراب. ولم يكن ثمة ناقد يملك من الذكاء والحماس ما يؤهله لاستكشاف هذه الحقيقة واستشفاف عواقبها المحتومة وتوطيد أقدامه فى العالم الناطق بالانجليزية مثلما كان المفكر والناقد الإيطالى بندتوكروتشى. وإذا كنت قديماً قد انضويت تحت لوائه فهأنذا أعود إليه مرة أخرى فيما أعتزم أن أقوله. لقد انتهى بندتوكروتشى بالضرورة إلى أن الفن ليس تعبيراً، وإنما كل تعبير فن. ولئن كان الوقت والمنطق لا يسمحان لنا بمناقشة كل ما لنظريته هذه وما عليها فالحق أنها لو كانت لقيت قبولاً من النقاد لتطهر حقل النقد من أشجاره الميتة وأعشابه الضارة. وإذا كان النقاد المحدثون قد ارتضوا جانباً منها بشىء من الخلط، فلست أرمى هنا إلا إلى إلقاء الضوء على هاتيك الأشجار الميتة والأعشاب الضارة، وإلى أن نرى: إلام انتهى بنا التفكير النقدى وخبرة قرن من الزمان؟ وأى عناصر النقد العتيق، والتاريخ الأدبى القديم، قد بدأت تختفى من نقدنا الجديد؟".

## ضروب النقد

فى أواخر القرن الماضى عادت فرنسا مرة أخرى لتتبوأ مركز الصدارة فى ذلك المسرح الذى كان نظارته هم ورثة الحضارة الأوربية وعاد العالم يقنع بالإصغاء إليها

تاركاً إياها تتكلم وتمثل. والحق ان فرنسا قد تميزت بالذكاء فيما كانت تقوله وانصب شطر من ذكائها على محاولتها الإجابة عن هذا السؤال: ترى ما وظيفة النقد؟ ولست أرمى هنا إلى أن أصف لكم مدى الرشد والحماس الذى زاوج به النقاد الرسميون لـ "مجلة العالمين" بين تبريرات الآلهة القدامى وأسلحة العلم الحديث ولا أنا أرمى إلى أن أصف لكم مدى السحر والحصافة والجمال والاتساق الذى دافع به جيل ليمتر وأنا تول فرانس – ولا حاجة بنا لذكر سواهما – عن مسرحيتهما الحرة من القيود التى أسميها مسرحية العقول الذواقة. لست أرمى إلى أن أصف لكم شيئاً من ذلك كله فأنتم تعرفونه سلفاً وتعرفون أيضاً ان شيئاً من الشرار الذى تطاير من سندان مناقشتهما قد استوى نجوماً زاهرة فى سماء الفكر. وأبرز الأمثلة على ذلك المكانة التى بلغها قول أنا تول فرانس إن الناقد ليس مقوماً يتوخى العدالة فى أحكامه وإنما هو روح مرهفة الحس تصف لنا "مغامراتها بين روائع الفن".

ومثل هذا القول يجلو لنا ان وظيفة النقد عند الناقد التأثرى إنما تكمن فى انفعال المرء بالعمل الفنى وتعبيره عن هذه الانفعالات. ولقد يجمل لك الناقد التأثرى اتجاهه فى مثل هذه العبارة: "هاك قصيدة جميلة ولتكن مثلاً برومثيوس طليقاً لشيلى. إن مغزاها عندى يكمن في أنها تطربني، وطربى بها هو فى حد ذاته حكم عليها، وماذا يسعنى أن أفعل خيراً من هذا؟ إن قصارى ما يسعنى أداؤه هو أن أصف لك الانطباعات والانفعالات التى خلفتها القصيدة فىّ. ولئن وجد غيرى فى هذه القصيدة ذاتها انطباعات أخرى فهو حر فى أن يعبر عن انطباعاته تعبيراً مختلفاً عن تعبيرى. وما دام المرء حساساً إزاء انطباعاته وقادراً على التعبير عن ذاته تعبيراً واضحاً فهو قادر على أن يخلق عملاً فنياً جديداً يحل محل العمل الفنى الأول الذى أثار فينا الانفعال الأصلى. هذا فن النقد وهذا آخر مداه".

ولن تداخلنا الغيرة من هذه الروح المرهفة الإحساس ولن نحسدها على سرورها بانفعالاتها أو نغبطها على المحصول الذى أثمرته هذه الانفعالات. بيد أن الناقد التأثرى لن يغض الطرف عنا إذا ما قلنا له إن اهتمامنا فى هذه الحالة قد تحول من العمل الفنى إلى انطباعاته الشخصية وهبنا قلنا له: "إنما نريد أن نقرأ برومثيوس طليقاً لا أن نقرأ كلامك أنت ولسنا نرى فى وصفك لحالتك الصحية معواناً لنا على فهم القصيدة والاستمتاع بها. ألا ترى أنك فى نقدك تخرج دائماً عن نطاق العمل الفنى وتركز الاهتمام على ذاتك وانطباعاتك؟"

"ولن يشق على الناقد التأثرى الإجابة عن هذا السؤال فهو خليق أن يجيبك قائلاً: "ما تقوله حق لا مراء فيه. فأنا أجنح فى نقدى إلى الابتعاد شيئاً فشيئاً عن

العمل الفنى وإلقاء الضوء على ذاتى ولكن ما عداى من ضروب النقد يفعل ذات الشيء ويخرج من نطاق العمل الفنى ليحل محله شيئاً آخر. ولئن كنت أحل نفسى محل بروميثوس طليقاً فأى ضروب النقد يمكنه أن يتناولها خيراً مما فعلت؟ إن الناقد التاريخى خليق أن ينتزعنا منها لندرس معه بيئتها وعصرها وجنسها والمدرسة الشعرية التى ينتمى إليها شللى وهو خليق أيضاً أن يدعونا إلى قراءة تاريخ الثورة الفرنسية وكتاب العدالة السياسية لجودوين وبروميثوس مغلولاً لإسخولوس وكتاب كالدرون المسمى .Magico Prodigioso والناقد السيكولوجى خليق أن ينتزعنا من القصيدة لندرس معه شيلى الإنسان. والناقد الدوجماطيقى خليق أن يتشبث بقواعده ومعاييره فلا يمكنه والأمر كذلك أن يدرس العمل الفنى خيراً مما فعلت، وهو خليق أن يحيلنا إلى المؤلفين المسرحيين الإغريق وإلى شكسبير وإلى كتاب فن الشعر لأرسطو. ومن يدرى؟ فلربما أحالنا ايضاً إلى كتاب أصل الأنواع لدارون! وغاية الناقد الدوجماطيقى من ذلك كله أن يجعلنا نلمس مدى إخفاق شللى فى إضفاء الواقعية المسرحية على قصيدته ومدى إخفاقه فى انتهاج قواعد الفن الشعرى. وهكذا ينقلنا الناقد الدوجماطيقى إلى أعمال فنية أخرى وينتزعنا من القصيدة الأصلية. والناقد الجمالى خليق أن يوغل فى الابتعاد عنها أكثر فأكثر وأن يشركنا معه فى تأملاته حول الفن والجمال. وما دامت كل ضروب النقد تجرى على هذا المنوال فلنكن صادقين مع أنفسنا ولندرك أنها جميعاً تحول اهتمامنا من العمل الفنى إلى شيء آخر. ولئن كان سواى من النقاد يعطيك تاريخاً أو سياسة أو سيرة أو أقوالاً لوذعية أو آراء عما وراء الطبيعة فانى أحاول على أقل تقدير أن أعيش فى حلم الشاعر مرة أخرى وأخلق عملاً فنياً يحل محل عمله الأصلى والفن خدن للفن".

ومن العبث أن نفصل فى إيراد الردود التى أجابت بها المدارس النقدية الأخرى عن هذه الأقوال التأثرية. وحسبنا هنا الإشارة إلى أن السلاحين الأساسيين اللذين استخدمهما خصوم هذه البدعة التأثرية الجديدة كانا اللوذعية الأدبية والعلم المتطور وهما سلاحان يشق استخدامهما لأن اللوذعية صعبة المنال والعلم سلاح قد يمسى عقيماً فى حقل التفكير الجمالى. وعلى الرغم من مناعة موقف التأثيريين فى بعض الأحيان فقد وجد خصومهم ثغرتين فى صفوفهم. أما الثغرة الأولى فهى زعم التأثريين أن الذوق قد يصلح أن يكون بديلاً عن الدراسة وأن الدراسة قد تصلح أن تكون بديلاً عن الذوق. فقد أثبت خصومهم أن كلا الأمرين حيوى فى عملية النقد. وأما الثغرة الثانية فهى تغافل التأثريين عن أن نسبية الذوق بين الأفراد قد تؤثر فى عدالة تقويمنا

للأعمال الفنية. وهكذا زلت قدم النقد التأثرى وإن كانت زلته أخف وطأة من زلة المدرسة المعادية له وهى المدرسة الدوجماطيقية التى تقوم الأعمال الأدبية طبق قواعد مسبقة. والحق أن كلا المدرستين قد ظلتا ناقصتين لم توفيا على غايتهما.

على أن هذه المجادلات لا تعنينى هنا والذى أود الإشارة إليه هو أن النقد الدوجماطيقى والنقد الموضوعى لم يأتيا بجديد حين شنا الحرب على النقد التأثرى فى ذلك العقد من الزمن. فالمعركة قديمة العهد ترجع أصولها إلى معركة النقاد حول موضوعات الشعر إن لم تكن ترجع إلى معركتهم حول حساسية الشعراء. وهكذا نرى أن نقطة الانطلاق فى أدبنا الحديث تجابه ذات الشكوك والمعارك التى جابهها الأقدمون. من ذلك أن الإيطاليين قد صاغوا فى القرن السادس عشر تلك القوانين الاتباعية التى فرضت نفسها على أوربا قرنين من الزمن والتى حاول برونتييه فى جيلنا هذا أن يسترها تحت زخارف العلم الطبيعى. لقد بعث الإيطاليون الوحدات المسرحية الثلاث وما يجرى مجراها ولكن بينما كان قائلهم سكاليجر يقول "إنما أرسطو امبراطورنا والحاكم المطلق على كل فنوننا الجميلة" كان ناقد إيطالى آخر هو بترو أرتينو يصر على أن القاعدة الوحيدة التى تتحكم فى العمل الفنى هى أهواء العبقرية وأن المعيار النقدى الوحيد هو الذوق الفردى.

ولا يلبث الإيطاليون أن يسلموا المشعل إلى الفرنسيين فى القرن السابع عشر ومن ذلك الحين والمعارك الأدبية بين الاتباعيين والابتداعيين دائبة على عرقلة التطور النقدى فى فرنسا. لقد تصدى بوالو ممثل الاتباعية لسانت افرموند ممثل الابتداعية ولا غرابة فى هذا التناقض فهو متأصل فى الشعب الفرنسى لا يفتأ ينعكس على طبيعته الناقدة. واستمع إلى هذا القول: "ما تحدثت بهذه الصراحة عن فرجيل الشاعر النبيل لأقوض مكانته أو أنال من سمعته فالحق أن العالم لن ينقطع عن التأمل فيما خلفته فيه أشعاره الجميلة من آثار. والحق انى حين أنقده لا أقوم شيئاً وإنما أعبر عما فى خاطرى وأصور الانفعالات التى خلفها فى ذهنى وفؤادى". فستدرك على الفور أن قائل هذه الكلمات هو ليمتر نفسه وستدرك عندما تقرأ له قوله: "أنا لا أقوم شيئاً وإنما أعبر عما فى خاطرى" أنه لم يكن من اللائق به أن يقول مثل هذا الكلام. وصدور مثل هذا القول عن ليمتر يعنى أمراً واحداً وهو أن النقد فى رأى الكثير من النقاد وفى عصر بوالو ذاته لم يكن أكثر من "مغامرة بين روائع الفن".

وأنت ترى من ذلك أنه لا جديد فى المعَركة فالصراع بين التأثرية (أو التذوق) والدوجماطيقية (أو التقنين) قد ظل مستمراً على اختلاف الأعصر وقد دأبت كل من

المدرستين على الأخذ بتلابيب غريمتها ولا غرو فالتأثرية والدوجماطيقية جنسا النقد والقول إنهما يزدهران معاً فى كل عصر لا يكاد يختلف عن القول إن كل عصر يحوى نقداً مذكراً وآخر أنثوياً. فالنقد المذكر هو النقد الدوجماطيقى الذى يفرض معاييره على الأدب والنقد الأنثوى هو النقد التأثرى الذى يستجيب لإغراء الفن فى نوع من النشوة. وإذا كانت النغمة المذكرة هى التى سادت النقد فى عهد بوالو ومنحته سماته فلا ريب فى أن النغمة الأنثوية هى التى تسود عصرنا اللهم إلا داخل أسوار الجامعات. والنزعتان تسيران جنباً إلى جنب ولا تكاد إحداهما تقعد عن مداها حتى تخف العناية الإلهية إلى إنقاذها، وهكذا لا تفتأ المدرسة الدوجماطيقية تصوغ قواعدها فى معايير جائرة ملؤها الاصطلاحات، ولا تفتأ المدرسة التأثرية تضلل الأذواق فى تيه من المشاعر المتقلبة.

ومع ذلك فإننا نستطيع أن نجد أساساً تلتقى عليه هاتان المدرستان ولا تكاد تقاسمهما إياه أية مدرسة من المدارس النقدية المتباينة التى ظهرت طوال الأعصر الباكرة. لقد خال الإغريق الأدب محاكاة مسببة يصوغ بها المرء عناصر الحياة صياغة جديدة، وفاتهم أنه تعبير راسخ الجذور قوامه الخلق، وخال أرسطو الشعر ثمرة غريزة المحاكاة فى الإنسان وذكر أن الفرق بين الشعر وبين التاريخ والعلم هو أن الشعر إنما يتحرى تصوير ما كان محتمل الوقوع أو ممكن الحدوث على حين أن التاريخ والعلم إنما يتحريان تصوير ما قد وقع فعلاً. وخال الرومان الأدب – حتى الفكاهى منه – فناً نبيلاً غايته إرشاد الإنسان إلى المثل العليا فى الحياة، واعتنق اتباعيو القرنين السادس عشر والسابع عشر لباب هذه الفكرة وعدوا الأدب ضرباً من التدريبات وثمرة من ثمار العقل، شأنه فى ذلك شأن التاريخ والعلم وصنعة يتتلمذ فيها الأديب على آثار السلف ويوجه ناصيتها تفسير تقاليد الفنين الرومانى والإغريقى لطبيعة الإنسان. وقد زاد القرن الثامن عشر عملية النقد تشابكاً وحمل إليها معايير غامضة لتقويم الفن الروائى (كالخيال والعاطفة والتذوق) دون أن تتخلص هذه المعايير تماماً من إسار المأثورات القديمة.

حتى إذا كانت الحركة الابتداعية ظهرت الفكرة الجديدة التى التقت عندها كل مدارس النقد فى القرن التاسع عشر فقد أعلنت مدام دى ستال فى مطلع ذلك القرن أن الأدب تعبير عن المجتمع وهى حقيقة ناقصة إذا أردنا بكلمة المجتمع هنا تلك الدائرة الضيقة التى تكتنف حياة الشاعر الشخصية لا ذلك المجتمع الذى يعادل روحه الإنسانية. وأعلن فيكتور كوزان عقيدة الابتداعيين الجوهرية، وهى أن التعبير أسمى

أهداف الفن. وراح الناس يسيئون فهم معنى كلمة التعبير ويضيقون من مجالها شيئاً فشيئاً حتى غدت هذه الكلمة منبع النظريات النقدية الفرنسية الآلية التى تزعم أن "الفن للفن". وأوغل سانت بيف فى الشوط إلى آخر مداه فقال إن الأدب تعبير عن الشخصية وهذه الحقيقة ناقصة هى الأخرى إذا أردنا بكلمة الشخصية هنا تلك المعالم الخارجية التى تحدد سلوك الفنان فى حياته العملية لا شخصيته الفنية التى تبسط نفسها فى عملها الفنى. وفطن تين إلى فلسفة هيجل فتسنى له إحكام سبك الفكرة القائلة إن الأديب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة. وآثرت غالبية النقاد التأثريين اعتبار الفن تعبيراً جميلاً عن مشاعر الحياة المتقلبة وانطباعاتها الدقيقة. وهكذا التقى النقاد التأثريون وأرباب النظريات على نظرية واحدة هى أن الأدب تعبير وسواء بعد ذلك أن يكون تعبيراً عن خبرات الأديب أو عواطفه أو مرئياته الخارجية أو إحساساته الباطنية أو شخصيته أو بيئته فهو تعبير على أى حال. وظلت نظرية التعبير هذه كامنة فى كتابات الدوجماطيقيين والموضوعيين والتأثريين حتى أيامنا هذه مهما تباينت بهم المعايير.

وظل النقد الفرنسى قائماً عليها قرناً من الزمان أو يزيد دون أن يحاول أحد فهم المضمون الجمالى الذى تنطوى عليه وغاية الأمر أنه قد ترددت فى فرنسا بضعة أصداء غامضة من الفكر الألمانى فقد كان الألمان منذ هيردر حتى هيجل أول العاملين على ضبط نظرية التعبير ضبطاً فلسفياً وإقامة خطة نقدية عليها. وقد انصبت قواهم الفكرية الفلسفية على دراسة هذا المفهوم الجوهرى فى الوقت الذى كان فيه سواهم من النقاد ينهلون من منبعه الثر دون أن يحاولوا تفهمه. ولعلكم تذكرون جميعاً تلك الفقرة الشهيرة التى يصف فيها كارليل تطور النقد الألمانى آنذاك. يقول: "لقد اتخذ النقد فى ألمانيا قالباً جديداً وقام على أسس مغايرة ورسم لنفسه أهدافاً سامية فقد كف النقاد الألمان عن دراسة خصائص الكلمة وتماثل المجاز ومطابقة الاحساس للواقع وتوافر الحقيقة المنطقية العامة فى العمل الفنى واكتشاف طبيعة الشاعر الذاتية وتحديدها كما تتمثل فى شعره وسائر تلك الدراسات التى كانت فاشية بين نقادنا منذ قرابة نصف قرن والتى لا تزال فاشية بين خيرتهم فى عصرنا الحاضر. لقد بدأ النقاد الألمان يتساءلون عن جوهر الشعر وحياته الخاصة ولم تعد مشكلتهم ماثلة فى تحديد كنه الأدوات التى كان أديسون يستخدمها فى تأليف عباراته وانتزاع تشبيهاته وإنما غدت مشكلتهم ماثلة فى محاولة الإجابة عن مثل هذه الأسئلة: ما عسى أن تكون تلك الأدوات الأرقى فنياً والأكثر غموضاً التى استخدمها شكسبير فى مسرحياته وأضفى بها

الذاتية المتفردة على هملت وآريل؟ وأين تكمن تلك الذاتية؟ وكيف اكتسبت هاتان المسرحيتان هيئتهما الراهنة وطابعهما المتفرد؟ ومن أين تنبعث تلك النار العلوية التى تضىء كيانهما كله؟ وأليست مسرحياته هذه واقعية قبل أن تكون ممكنة الوقوع؟ وإنهم ليجيبون أنفسهم قائلين: بلى هى أكثر من الواقع ذاته مادام جوهر الواقعية ماثلاً فى تشبيهاتها الدقيقة. وإنهم ليتساءلون أيضاً: وما هذا الاتحاد فى المسرات بين شخوصه؟ وهل يمكننا لو تعمقنا فى دراسته أن ندرك أن انتاجه وحدة لا تقبل التجزئة وتحتم الضرورة توافر عناصرها؟ وهل يمكننا أن ندرك أيضاً أن كل مسرحية من مسرحياته تمثل عنصراً من عناصر تفكيره العام ومن ثم ينبع شكلها وامتدادها من نموها الداخلى؟ والنقاد الألمان حين ينقدون قصيدة شعرية لا يقتصرون على محاولة الإجابة عن هذين السؤالين: من مؤلف هذه القصيدة؟ وكيف يؤلف أشعاره؟ وإنما يحاولون الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما كنه القصيدة؟ وكيف صاغها الشاعر؟ ولماذا نعدها قصيدة شعرية لا نظماً بليغاً؟ ولماذا نعدها عملاً خلاقاً لا مجرد عاطفة مجسمة؟ وهكذا يتبين لنا أن نقدهم إنما يقف وسيطاً بين صاحب الإلهام ومتلقى الإلهام، بين صاحب الرسالة وأولئك الذين يطربون لرسالته دون أن يغوصوا إلى أغوارها البعيدة."

وتساورنى الخشية من انه على الرغم من أنه لم يظهر بين النقاد الألمان من أمكنه تطبيق هذا المنهج الجديد على الوجه الأكمل فقد كان الألمان هم رواد الفكرة الأول. وقد أدركوا أن الفن إنما يحقق وظيفته حينما يعبر عن نفسه بنفسه وفطنوا إلى أن النقد هو دراسة فن التعبير. وفى ذلك يقول جوته: "ثمة نقد هدام وآخر بناء أو خلاق. فالنقد الهدام هو ذلك النقد الذى يقوم الأدب ويتذوقه بمعايير آلية. والنقد البناء هو ذلك النقد الذى يحاول الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما الذى كان الكاتب يريد التعبير عنه؟ وإلى أى مدى أفلح فى ذلك؟" ويكاد كارليل فى مقالته عن جوته يستخدم نفس كلمات هذا الأخير حين قال إن أول واجبات الناقد وأولاها بالتقديم إنما تتمثل فى محاولته تفهم الهدف الأصلى الذى رمى إليه الشاعر والكيفية التى وضع بها ذلك الهدف نصب عينيه ومدى نجاحه فى بلوغه وطريقة استخدامه للأدوات التى بين يديه.

وقد عدت أمثال هذه القضايا الشغل الشاغل لمدارسنا النقدية الحديثة كلها وأمست نجمها الهادى. ولا غرو فهى تمثل الشىء الذى جهد النقاد طويلاً فى الحصول عليه منذ كولردج حتى باتر، ومنذ سنت بيف حتى ليمتر. ولم يسعهم إدراكه. أجل لقد كان النقاد يتوقون إلى العثور على مثل هذا الشىء ويخدعون أنفسهم بانصرافهم عنه. وإذا كانت هذه النظرية الجديدة قد غدت المثل الأعلى لنقادنا فإنها لم تكن كذلك لا

بالنسبة لأرسطو ولا بالنسبة لخلفائه الذين كانوا يدينون الأعمال الفنية على زعم أنها تفتقر إلى المنطق أو أنها متعذرة الحدوث أو أنها تضر قارئها من الناحية الروحية أو أنها تناقض ذاتها أو أنها تخالف قواعد الفن. وقد بات من الواضح لنقادنا المحدثين أنهم حين يجدون أنفسهم إزاء الأعمال الفنية وجهاً لوجه فعليهم أن يتخذوا من الأسئلة الآتية نبراساً لهم: ما الذى أراد الشاعر أن يقوله؟ وكيف وجه عنايته إلى غايته؟ وما الذى جهد فى التعبير عنه؟ وما جوهر الروح التى تبعث الحياة فى إنتاجه؟ وما الانطباع الأساس الذى يخلفه عمله الفنى فى ذهن المتلقى؟ وما خير السبل التى تكفل لى إجادة التعبير عن انطباعاتى نحو عمله؟ وهل توخى الكاتب الإخلاص لقوانين فنه الخاص أم توخى الإخلاص للقوانين التى يضعها سواه؟ ولكن يبقى تحذير ينبغى أن نستبقيه فى أذهاننا إذ نسعى إلى الإجابة عن مثل هذه الأسئلة: إن هدف الشاعر ينبغى أن يتحقق فى لحظات الخلق الفنى طبق معايير فنه لا فى لحظات طموحه المبهم الذى يخالجه قبل الشروع فى عمله أو بعد الانتهاء منه. وما دام الهدف النهائى لكل فنان هو خلق عمل فنى فليكن أهم ما نهتم له ونحن فى مجال نقده أن نسأل أنفسنا هذا السؤال: أتراه قد أفلح فى خلق عمل فنى أم لا؟

## جورج واطسون

# مطلع القرن العشرين

### تقديم

كتاب "نقاد الأدب" لمؤلفه جورج واطسون (١٩٦٢، الطبعة المنقحة، كتب بليكان ١٩٦٨) هو أول تاريخ للنقد الانجليزى بقلم دارس بريطانى منذ أصدر جورج سينتسبرى كتابه الذى مضى عليه الآن أكثر من ثمانين سنة "تاريخ النقد الانجليزى" (١٩١١). والكتاب أيضاً على درجة عالية من الأصالة فى منهجه. فالمؤلف – وهو محاضر فى الأدب الانجليزى بجامعة كمبردج – ينظر إلى تطور النقد على أنه عملية ديناميكية غير مستوية ويفصل نفسه عما يسميه "المدرسة الأنيقة" فى تاريخ النقد: ويعنى بها أولئك المؤرخين الذين يسلمون، دون تثبت، بوجود تطور مطرد للمذاهب النقدية. وبدلاً من ذلك يتتبع نموذجاً تتخلله اضطرابات مفاجئة. فالنقاد العظماء يرفضون تقبل الافتراضات النقدية التى عفى عليها الزمن، ويقطعون المجالات الأدبية الشائعة فى عصرهم بأفكارهم الجديدة القوية.

وكتاب نقاد الأدب يشكل توضيحاً وتطويراً متصلين لهذه الفكرة. فهو يتناول النقد الوصفى الانجليزى منذ بداياته عند دريدن وفى كتابات الأوغسطيين والدكتور صمويل جونسون والنقاد الرومانتيكيين وأرنولد وهنرى جيمز جتى ت. س. إليوت والمشهد المعاصر. والمنهج الجديد الذى يصطنعه الكاتب فى تناوله لهذا الوجه الهام من أوجه الدرس الأدبى يجعل الكتاب حافزاً لكلٍ من الدارس المتخصص والقارئ العادى.

وقد ولد جورج واطسون فى استراليا عام ١٩٢٧، ونال شهادته فى الأدب الانجليزى من كلية ترنتى (الثالوث) بجامعة أكسفورد؛ ويشتغل الآن زميلاً فى كلية سانت جورج بجامعة كمبردج ومحاضراً بها. حاضر أيضاً فى كلية الجامعة بسوانسى وجامعة نيويورك وجامعتى منيسوتا ووسكونسن. وفى ١٩٥٣ ساعد فى إنشاء "جمعية الدولة اللاعبودية" بأكسفورد، وفى وضع كتاب الدولة اللاعبودية (١٩٥٧) وهو أول دراسة طويلة للبرالية البريطانية فى فترة تقرب من ثلاثين سنة. وفى ١٩٥٦ زار بولندا ليدرس حاجات جامعاتها من الكتب الغربية، ومُنح لقب زميل بمجلس أوربا فى

ستراسبورج حيث عمل فى مصلحة الاستعلامات. وفى انتخاب ١٩٥٩ العام نافس تشلتنام، ونشر كتاب الدستور البريطانى وأوربا فى ذلك العام نفسه. حرر كتاب سيرة أدبية لكولردج (١٩٥٦) وببليوجرافيا كمبردج للأدب الانجليزى - الجزء الخامس (١٩٥٧) وببليوجرافيا كمبردج الوجيزة (١٩٥٨) وحول الشعر المسرحى ومقالات نقدية أخرى (فى جزءين، ١٩٦٢) وهى أول طبعة كاملة لأعمال دريدن النقدية.

يقول المؤلف فى تصدير كتابه:

"هذا الكتاب الذى هو تاريخ وجيز للنقد الوصفى فى انجلترا (وفيما بعد فى الولايات المتحدة)، منذ بداياته من حوالى ثلاثمائة عاماً خلت، محاولة لتوضيح ا لمراحل التى مر بها فن تحليل الأعمال الأدبية الانجليزية منذ التجارب الباكرة للقرن السابع عشر حتى أساليب القرن العشرين. وفى مثل هذا المسح الجدلى الذى يحاول التعرف على الشخصيات الثورية، وشرح دلالة الثورات التى حققتها، اضطررت إلى إهمال قدر كبير من الأعمال ذات القيمة، كما انه يحتمل أن يلوح النقاد الكبار أنفسهم فى ضوء غير مألوف باعتبارهم رواداً لمنهج أو موقف قوى الأثر إزاء مشكلة الوصف. ما أنوا ع المسائل التى طرحها كبار النقاد الانجليز أثناء تحليلاتهم؟ وإلى أى مدى، وبأى أدوات، نجحوا فى الرد عليها؟ إن نقطة الثقل فى هذا التاريخ تكمن فى القضايا التى من هذا القبيل.

وقد بدأ جزء كبير من هذا الكتاب على شكل محاضرات فى تاريخ النقد أُلقيت بجامعة كمبردج أثناء عاميّ ١٩٥٩ و, ١٩٦٠ ودَينى الأساس إنما يرجع إلى مستمعيّ الذين كانوا هم أنفسهم نتاجاً للتطور الذى حاولت أن أصفه هنا. وقد شجعونى بما أبدوه من اهتمام نقدى بما قلته. وموضوعى هذا لم يُستكشف كثيراً ولكنى آمل - من أجلهم - أن أكون قد وجدت بعض الإجابات الصحيحة أو - إن لم يتسن لى ذلك - أن أكون على الأقل قد وضعت الأسئلة فى صيغة أدق من تلك التى استخدمها غيرى من مؤرخى النقد".

ويتكون الكتاب من عشرة فصول هى:

١ . الأصول الأولى: أنوا ع النقد الثلاثة - الوصف: موضوعاته ولغاته.

٢ . جون دريدن: الأسلاف - دريدن فى مرحلته الأولى - رايمر ودنيس - دريدن فى مرحلته الأخيرة.

٣ . الأوغسطيون: بوب – أديسون – فيلدنج.

٤ . صمويل جونسون.

٥ . وردزورث وكولردج.

٦ . لام وهازلت ودى كونسى.

٧ . ماثيو أرنولد.

٨ . هنرى جيمز.

٩ . مطلع القرن العشرين: ت.س. إليوت – أ.أ. رتشاردز – وليم إمبسون – ف.ر. ليفيز.

١٠ . المشهد فى منتصف القرن: الأخلاقيون – النقاد الجدد – المؤرخون.

وينتهى الكتاب ببيليوجرافيا مختارة، وكشاف.

ولسوف أقتصر هنا على عرض ما يقوله المؤلف عن ثلاثة من نقاد العصر الحديث هم: أ.أ. رتشاردز، ووليم إمبسون، وف.ر. ليفيز، ثم المشهد النقدى فى منتصف هذا القرن كما يمثله النقاد الأخلاقيون، ومدرسة "النقد الجديد"، والنقاد التاريخيون.

## مطلع القرن العشرين

## أ.أ. رتشاردز

إن أولى الأخطاء التى يمكن للمرء أن يقع فيها فى معرض الحديث عن نقد أ.أ. رتشاردز المولود عام ١٨٩٣ – ومن أشيعها أيضاً – الظن بأنه كان رائداً لمدرسة نقدية فى القرن العشرين إليوت أحد أعضائها. والتواريخ وحدها تكذب هذه الفكرة: فإليوت أكبر الرجلين سناً بخمسة أعوام. وأول أعماله النقدية وأحسنها – الغابة المقدسة (١٩٢٠) – قد ظهر قبل أن ينشر رتشاردز أى شىء. ورتشاردز إنما هو – ببساطة – أقوى مُنظّرى القرن تأثيراً كما ان إليوت أكثر نقاد القرن الوصفيين تأثيراً. وإن الممارسة لتسبق النظرية كما يحدث فى كثير من الأحيان. ومع ذلك يبقى لرتشاردز إنجازه الخاص المستقل كعالم جمالى، وهو إنجاز كان يمكن أن يتحقق حتى لو لم يوجد إليوت قط. فرتشاردز، على نحو لا مهرب منه، جزء من هذه القصة بفضل أساليب التحليل التى أوحى بها.

ودعوى رتشاردز انه كان رائداً لمدرسة "النقد الجديد" فى انجلترا وأمريكا أثناء الثلاثينيات والأربعينيات إنما هى دعوى لا سبيل لنقضها: فقد قدم الأسس النظرية التى أُقيم عليها تكنيك التحليل اللفظى، وهى حقيقة أربكت، على وجه العموم، النقاد الجدد. فنظريات رتشاردز قابلة للتجريح إلى حد مخيف، وقد سلّط عليها الفلاسفة وعلماء النفس نيران خبرتهم لعدة سنوات. أضف إلى ذلك أن كتبه هو منذ العشرينيات قد صارت تجنح إلى التطرف على نحو مطرد. فهو أحد هؤلاء المفكرين العاثرى الحظ ممن تجنح أعمالهم التالية إلى الانتقاص لا من قدر ذاتها ومؤلفها فحسب، وإنما أيضاً من قدر كتبه الأولى. ومهما يكن من أمر فسنقتصر هنا على الحديث عن تأثيره فى النقد الوصفى، لا عن المدى الكامل لنظريته الجمالية.

بعد أن درس رتشاردز علم الأخلاق فى كمبردج دُعى فجأة فى صيف ١٩١٩ إلى أن يحاضر عن نظرية النقد فى مدرسة كمبردج الوليدة للأدب الانجليزى. وكان هذا القرار حاسماً لأن كتبه الأساسية التى ظهرت كلها فى فترة العشرينيات كانت قائمة على خبرته بطلبته فى كمبردج، وكان تأثيره فى تعليم اللغة الانجليزية وآدابها هناك ضخماً وباقياً. كما أن اهتمامه بعلم النفس كان واسع النطاق وتوليفياً وإن لم يكن عميقاً. وبفضله صار ذلك العلم يمس، على نحو مباشر وقوى، النقد الانجليزى. وإن صلته بالدراسات الأدبية لتبرز بوضوح فى كتابه الأول أسس علم الجمال (١٩٢٢) الذى ألفه بالاشتراك مع صديقين له كانا من زملائه أثناء سنى الدراسة الجامعية: تشارلز كاى أوجدن، وجيمز وود. وهذا الكتاب محاولة مميزة لتحديد معنى "الجمال" من طريق دراسة تأثيره فى متلقى الفن. وفى كتاب معنى المعنى ( ١٩٢٣) خلق أوجدن ورتشاردز رطانة جديدة فى علم المعانى ميزا فيها بين الاستخدام "الرمزى" للغة فى العلم والاستخدام "المحرك للوجدان" لها فى الشعر. وما لبث رتشاردز فى أول كتاب له يختص بعلم الجمال الأدبى، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمات - أصول النقد الأدبى (١٩٢٤) - أن واصل بمفرده استكشاف لغة الشعر "المحركة للوجدان". وبلغت هذا المحاولة ذروتها فى كتابه النقد التطبيقى (١٩٢٩) الذى كشف عن نتائج تجاربه التى أجراها فى قاعات محاضراته بكمبردج، متوسلاً إلى ذلك بجعل طلبته يحللون نصوصاً نزع عنها كل ما يدل على صاحبها وعصرها. وبهذا الكتاب الذى ليس آخر كتبه تنتهى فترة تأثير رتشاردز الأساس: فقد أخذ الوقت الذى يقضيه فى كمبردج يتناقص: وصار يحاضر فى الصين، ويجرب "الانجليزية الأساسية" (شكل مبسط من أشكال اللغة الانجليزية) بالاشتراك مع أوجدن. وفى ١٩٣٩ استقر فى الولايات المتحدة.

إن رتشاردز – شأنه فى ذلك شأن أوجدن – متعدد المعارف على نحو بالغ؛ وإنه ليضرب بسهم فى كل أنواع النقد إلى جانب عشرات من الاهتمامات الأخرى. إنه فى المحل الأول – بطبيعة الحال – ناقد نظرى مثل كولردج. وكمثل هذا الأخير لم ينغمس فى التحليل الأدبى إلا تمثيلاً لمنهجه. على أن التشابه بينهما لا يحملنا إلى بعيد. فقد كان كولردج أديباً حتى أطراف أصابعه، ضحى بكل مصالحه من أجل حب الشعر المستحوذ عليه. أما رتشاردز فإنه من بين جميع النقاد الانجليز الكبار آخر شخص يتصوره المرء وهو يحمل ديوان شعر بين يديه. فاهتمامه بالشعر يلوح تجريدياً إلى الحد الذى يستحيل معه كل الشعر الانجليزى إلى تمثيل لمبدأ جمالى أو إلى مجموعة بيانات تهيئ لنا تجارب لتكوين نظرية فى التوصيل. وليس نقده أكثر تجريداً من نقد كولردج فحسب، وإنما هو أيضاً يناقضه على نحو عنيف من حيث اللهجة. فكلا الرجلين يكتب من زاوية الهاوى. وكلاهما (بطريقته الممعنة فى انجليزيتها) فخور على نحو ساذج بوضعه كهاوٍ، وكأن ما تشتمل عليه مكتبة أحد السادة، وبضع أفكار لامعة له، أجدى عليه من تركيزٍ المتخصص: ذلك التركيز المدمر للنفس. غير أن طابع الهواية عند كولردج متحمس ودود، أما عند رتشاردز فإنه محطم للأصنام على نحو تعوزه الخبرة، يلوح وكأنه قد صُمم بحيث يستفيد من النزعة المناهضة للرومانسية التى سادت كمبردج فى سنوات ما بين الحربين. فهو يرفض الماضى باستخفاف أكبر من ذلك الذى أبداه إليوت. وأول فصل فى كتابه "الأصول" – "فوضى النظريات النقدية" – يكاد يكون رفضاً كاملاً لـ "المخزون الخاوى تقريبا": مخزن كل النقد الأدبى قبل رتشاردز حيث أن كل ما يشتمل عليه هو "بضعة تخمينات، وكمية من التحذيرات، وكثير من الملاحظات النافذة المعزولة، وبعض الحدوس اللامعة". وبهذا يخلو المسرح للإيحاء بفرض كامن فى كل موضع من نقد رتشاردز: ألا وهو القول بأن مكتشفات العلم التجريبى قوية التأثير من الناحية الذهنية على نحو يمكن أن يضارع اكتشافات أى نوع آخر من البحث، وأن على النقد الأدبى أن يزود نفسه بالأسلحة التجريبية. والنقد، فى رأى رتشاردز، ما زال فى المرحلة التى كان العلم فيها قبل فرنسيس بيكون. وهدف نظريته الجمالية هو دفعه – بمساعدة علم النفس الجديد – نحو الوضع السعيد الذى يستطيع الناقد فى ظله أن يستعمل أساليب المعامل، ويثبت زيف التأكيدات غير العلمية.

وغرابة هذا البرنامج واضحة بما فيه الكفاية. غير أنها ليست أغرب من تطبيق رتشاردز التفصيلى له. فنحن خليقون أن ننتظر من مثل هذا البرنامج أن يصر على أن الشعر عملية توصيل تجرى بين الشاعر والقارئ ("إن الفنون هى أعلى شكل من

أشكال النشاط التوصيلى") ما دامت أى محاولة لوضع علم النفس فى خدمة الشعر تجنح إلى الإصرار على أن الشعر نشاط إنسانى قابل للتحليل بالمعنى الدقيق لهذه الكلمات، وذلك مثلما كان وردزورث يرى أن الشاعر "بشر يتحدث إلى بشر"، فحقائق علم النفس بشرية خالصة. غير أن رتشاردز - بتناقض مربك - يتخذ عكس هذا الموقف تماماً. فهو يرفض الأمل القوى فى إقامة مدرسة نفسية فى النقد تنحدر مباشرة من صلب النقد السيّرى الذى كان يكتبه أبناء العصر الفيكتورى وربما كان معطف ذلك النوع من النقد قد لاح فى العشرينيات أشد بلىً من أن يعاد ارتداؤه. ومن المحقق أن رتشاردز كان خبيراً على وعى نافذ بما للبدع العقلية الجارية من سلطان. وإن أبعث الحقائق السلبية على الدهشة فى كل النقد الانجليزى خلال القرن العشرين هى افتقاره - الذى يكاد يكون كلياً - إلى نقد نفسى، وإن كانت هناك بطبيعة الحال أمثلة منعزلة منه كتلك الدراسة المسماة دراسة نفسية لهملت (١٩٢٢) لإرنست جونز تلميذ فرويد. ولا بد أن هذا التهرب قد كان ضيق النطاق جداً، فحتى على مثل هذا البعد الزمنى يلوح أشبه بمفارقة مستحيلة. ذلك أنه فى عين اللحظة التى كان علم النفس فيها يجعل نفسه محترماً كعلم؛ وفى عين اللحظة التى كان فيها أكثر النقاد الانجليز تأثيراً - وهو نفسه له بعض دربة بعلم النفس - يسعى إلى جعل النقد محترماً بمعنى مشابه، كان النقد يتخلى عن اهتمامه التقليدى بالشعراء وذلك من أجل تظاهر منمق بأن القصائد أبنية قائمة برأسها، ومصنوعات إنسانية تكفى نفسها بنفسها. ويرفض رتشاردز ذلك الأمل باستخفاف لا يدع لنا معه وقتاً لالتقاط أنفاسنا والشروع فى نقاش. ففى الفصل الرابع من كتاب الأصول، وفى عين اللحظة التى يعلن فيها رتشاردز عقيدته القائلة بأن "التوصيل هو . . الهدف الرئيس للفنان"، يضيف دون التباس:

"مهما أكد علماء التحليل النفسي فإن العمليات العقلية للشاعر ليست مجالاً مفيداً جداً للبحث. فهى توفر لنا ميداناً واسعاً للتخمين الذى لا يتحكم فيه شيء . . وحتى إذا عرفنا أكثر بكثير مما نعرفه الآن عن طريقة عمل الذهن، فإن محاولة الكشف عن العمليات الداخلية لذهن الفنان، متوسلين إلى ذلك بشهادة إنتاجه وحده، لا بد أن تكون معرضة لأكثر الأخطار جدية. وإذا حكمنا بما نشره فرويد عن ليوناردو دافنشى، أو يونج عن جوته . . فسنجد أن علماء التحليل النفسى نقاد فاشلون على نحو يسترعى الانتباه".

وهذا كلام غير مقنع إلى حد كبير. فأن تعمم الحكم على أساس مثلين سخف واضح. والاعتراض بأن التخمين التحليلى - النفسى لا بد أن يكون" غير ممكن التحكم

فيه"، بأى معنى لهذه الكلمات، زيف ما دام هذا النقد - شأنه فى ذلك شأن أى نوع آخر من أنواع النقد الوصفى - معرضاً لأن يُطالب بالدليل ("أرنى ذلك فى القصيدة"). وعلى أية حال، فلماذا يتعين على الناقد أن يحصر نفسه فى نطاق "شهادة العمل وحده"؟ بديهى أن عزوف رتشاردز - بعد جهره بنظرية التوصيل - عن النظر إلى التوصيل من زاوية هدف الشاعر قد يكون له ما يبرره عملياً. فهو منجذب انجذاباً قوياً إلى عالم العلوم التجريبية. ويتعجب رتشاردز آسفاً - فى الفصل الأول من كتاب الأصول - لأن "أبسط الأنشطة الإنسانية هى وحدها التى تخضع لأساليب المعامل فى الوقت الحاضر". ولا ريب فى أن إخضاع قراء الشعر لأساليب المعامل أيسر من إخضاع الشعراء أنفسهم لها. فأغلبية الشعراء، فى نهاية الأمر، موتى. والأحياء منهم مشهورون شهرة سيئة بأنهم يكرهون إلزام أنفسهم بشىء. غير أن أى قاعة محاضرات خليقة بأن تمدنا بكمية جاهزة من القراء. وبوسعك أن تجرى تجارب على مقدرتهم على القراءة، وتصنف النتائج، دون أن تخشى عقاباً. على أن ثمة صعوبة عملية واحدة: وهى أن بعض القراء أعلم من بعض. وقد شارك رتشاردز فى التحيز، الذى صار بدعة أثناء سنوات ما قبل الحربين، ضد الاعتماد على المعلومات التاريخية، وعند هذا الحد اكتملت لديه صورة التجربة التى سماها "النقد التطبيقى".

ويقترح رتشاردز ثلاثة أهداف فى كتاب النقد التطبيقى (١٩٢٩): أن يسجل "حالة الثقافة فى عصرنا"، وأن يوجد نوعاً جديداً من عادات القراءة "لمن يريدون أن يكتشفوا بأنفسهم ما يظنونه ويشعرون به إزاء الشعر" (ويكون ذلك، كما هو واضح، بإجراء تجارب مشابهة على أنفسهم)، وأن يصلح تعليم الأدب. وبهذه الأهداف نصب عينيه، وزع على طلبته فى كمبردج نصوصاً قصيرة لقصائد غير مألوفة، ودعاهم إلى التعليق عليها بحرية. وتتألف مادة الكتاب من مختارات من هذه التعليقات التى يدعوها "مراسم"، متبوعة بتحليل لما اشتملت عليه من أخطاء مميزة، واقتراحات لإصلاح نظام التعليم.

والنتيجة التى انتهى إليها رتشاردز من تجربته هى ان حالة التعليم منخفضة المستوى على نحو بشع. وقد كانت موضوعات اختباره فوق المتوسط: "لست أرى أى سببٍ كان للظن بأنه يمكن العثور بسهولة، فى ظل أوضاعنا الثقافية المعاصرة، على مستوىً للتمييز النقدى أعلى" (ص ٥) من ذلك الذى وجده فى جامعة كمبردج. ومع ذلك فإنه (طبقاً لتحليله) قد وجد أن عشرة أنواع من الفشل كانت تقعد استجابات طلبته. وتمتد هذه الأنواع من الفشل فى فهم المعنى البسيط للقصائد، إلى الإسراف فى

العاطفية، إلى الكبت، إلي الارتباطات العقائدية. ولقد نذهب إلى ان فشل تلاميذ رتشاردز ربما كان متضمناً فى الاختبار الذى أجراه عليهم، لأنه ليس هناك من الأسباب ما يدعو إلى الظن بأن أى شعر فى التاريخ قد كُتب للهدف الذى يضعه رتشاردز نصب عينيه هنا، وهو ما أشرف على الاعتراف به - بقوة مدمرة - فى مقدمته للكتاب "إن الشروط الدقيقة لهذا الاختبار ليست صورة طبق الأصل من تعاملنا اليومى مع الأدب" (ص ٥). وهذا تقرير خفى له معناه الكبير. فإنه ليلوح أقرب إلى الطبيعة أن كل القصائد إنما توجد فى ظل تقاليد تملى، بمعنى من المعانى، دلالة القصيدة، وأن القصائد المنتزعة من سياقها التاريخى تميل إلى أن تعنى شيئاً آخر، أو تنحدر إلى مرتبة ما لا معنى له على الإطلاق. وما دام الأمر كذلك فإن كتاب النقد التطبيقى بتسجيله لأنواع الفشل فى الاستجابة ليس إدانة لنظام التعليم الانجليزى - وإن يكن جديراً بالإدانة - وإنما هو مجموعة قوية التأثير من الشواهد التى تومئ إلى أن القراءة غير التاريخية قراءة رديئة.

ومهما يكن من أمر فإن مثل هذه القراءة غير التاريخية التى شجعها رتشاردز كـ "تجربة"، وإن لم يوص بها قط كمثل أعلى، قد تطورت إلى مثل أعلى بمثابة الخير الأسمى هو التحليل عند مدرسة "النقد الجديد" التى ظهرت فى انجلترا فى أواخر العشرينيات، وامتدت إلى الولايات المتحدة فى السنوات السابقة للحرب العالمية الثانية، وأظهرت من الدلائل ما يدل على أنها سادت النقد الأكاديمى، وخاصة فى أمريكا، بعد عام ١٩٤٥. وقد ظهر كتاب جون كرورانسوم الموسوم بـ النقد الجديد فى ١٩٤٠، أى بعد عام من استقرار رتشاردز فى أمريكا. ولصقت بالنقد المناهض للنزعة التاريخية صفة "الجديد" المحزنة التى كان من المحتم أن تغدو أقل ملائمة مع مرور الأعوام. وبمجىء أواخر الثلاثينيات صارت تلوح أمريكية مميزة إلى الحد الذى يسهل معه أن ننسى أن أصولها بريطانية إلى حد كبير. ومن المحقق أن الصراع الذى دار على العنصر التاريخى فى النقد قد كان دائماً أكثر درامية فى الولايات المتحدة منه فى انجلترا ويرجع ذلك، جزئياً، إلى أن الدارسين المحافظين فى أمريكا كانوا أشد محافظة من نظرائهم فى انجلترا، وجزئياً إلى أن الحاجات الخاصة للجامعات الأمريكية كانت تدعو، حقيقةً، إلى تأكيد أساليب تحليل القصائد وشرحها - وهى حاجة جنح النقاد التاريخيون إلى تجاهلها، ولاح النقاد الجدد متحمسين لإشباعها.

ومع ذلك فإنه لا يمكن أن يكون ثمة شك فى أن الموروث النقدى الجديد إنما نبع من انجلترا العشرينيات. ويقف إليوت على نحو غير محدد من هذه الحركة: فهو،

جزئياً، رائدها، وجزئياً شاك فى جدواها. أما رتشاردز فيمدها بنظرية جمالية مفككة الأوصال تنبنى عليها، وبنقد "تطبيقى" أكثر منه تاريخياً يدعى العلم. وإن أول تحليل نقدى جديد ليتم فى "تعاون كلمة بكلمة" بين الشاعر الانجليزى روبرت جريفز والشاعرة الأمريكية لورا رايدنج فى رسالتهما الموسومة بـ "دراسة مسحية للشعر الحديث" وهى دفاع مسبّب عن بعض الشعر الذى ظهر بعد عام ١٩١٨، وقد نُشرت فى لندن عام ١٩٢٧. وقد كان حديثهما عن سوناته شكسبير رقم ١٢٩ فى تلك الرسالة – طبقاً لما يرويه رتشاردز فى مجلة فيوريوزو (نيو هيفن، ربيع ١٩٤٠) – هو النموذج الذى احتذاه وليم إمبسون فى كتابه سبعة أنماط من الابهام (١٩٣٠).

## وليم إمبسون

إن تحليل جريفز ورايدنج لسوناته شكسبير التى تبدأ بـ "ضياع الروح فى متاهة من العار" تمثل أغلب افتراضات وتكتيكات المنهج التحليلى الذى اتبعه إمبسون، من بعدهما، فى كتابه المسمى سبعة أنماط من الابهام. وقد كان هذان الاثنان يريان أن الكثير من القصائد الحديثة – وخاصة قصائد إ.إ.كمنجز – ذات صعوبة وأهمية ترجع إلى غرائب هجاء كلماتها وعلامات الترقيم المستخدمة فيها – أو كما يقولان: "إنها تغدو بالغة الوضوح حين يشرع القارئ فى الانكباب عليها وهى لا تمثل الصعوبات الأبدية التى تمنح بعض القصائد الخلود" (دراسة مسحية للشعر الحديث، ص ٧٥) أما سوناتات شكسبير فصعبة حقيقة. وأى بيت من قبيل بيت شكسبير:

مجنوناً فى غمرة السعى، وكذلك فى الامتلاك

يمثل "عدداً من المعانى المتداخلة" (لم يتلاعب جريفز ورايدنج بكلمة "الابهام" بالذات). غير أن نقدهما لا يزال تاريخى النزعة بما يكفى لأن يجعلهما يقولان: "إن علامات الترقيم عند شكسبير تسمح بتنوع المعانى التى ينتويها فعلاً". والأهم من ذلك هو اعتقادهما الخصب بأن "الصعوبة" فضيلة شعرية هامة: "لو اننا اخترنا أى معنى واحد فإننا نكون مدينين لشكسبير بقدرتنا على أن نختار معنى واحداً على الأقل، هو الذى يقصده، وآخر يشمل أكبر عدد ممكن من المعانى، أى أكثر المعانى صعوبة. فأصعب المعانى هو دائماً أكثرها نهائية" (ص ٧٤).

والملاحظات التى تلى ذلك تنوه بوجود خصائص تركيبية ("العلاقة المتداخلة، على نحو رهيف، بين كلمات أول بيتين") وضروب من الابهام اللفظى أيضاً (إن لكلمة **waste**

معنيين: فهي يمكن أن تعنى "يبدد" أو تعنى "متاهة" أو "قفر" فى السوناتة سالفة الذكر).

والحجة التى نعتمد عليها فى اعتبار كتاب جريفز ورايدنج مصدراً لإلهام إمبسون هى رتشاردز نفسه: فوليم إمبسون المولود عام ١٩٠٦ قد جاء إلى كلية مودالين بجامعة كمبردج (وهى كلية رتشاردز) عام ١٩٢٥كى يدرس الرياضيات بعد عام من ظهور كتاب رتشاردز المسمى أصول النقد الأدبى. ويقول رتشاردز فى مقالة له بمجلة فيوريوزو (نيو هيفن، ربيع ١٩٤٠) إنه فى عام ظهور كتاب جريفز ورايدنج "تحول أمبسون، فى سنته الأخيرة، إلى دراسة الأدب الانجليزى. ولما كان طالباً بكلية مودالين فقد جعلنى هذا مشرفاً على دراساته. ولاح أنه قرأ من الأدب الانجليزى أكثر مما قرأت، وأنه قرأه فى فترة أحدث وعلى نحو أفضل. وهكذا صار دورانا مهددين بأن ينعكسا. وفى زيارته الثالثة، تقريباً، لى بدأ يستخدم ألعاب التفسير التى كان روبرت جريفز ولورا رايدنج يلعبانها فى تناولهما للنسخة الخالية من علامات الترقيم فى سوناته شكسبير "ضياع الروح فى متاهة من العار". وإذ أمسك بتلك السوناته كما يمسك الحاوى قبعته، أخرج منها عدداً لا ينتهى من الأرانب الحية، وختم لعبته بقوله: "إن بوسعك ان تفعل هذا بأى قصيدة، أليس كذلك؟". وكانت هذه نجدة من الله لمشرف على الدراسات مثلى، فقلت له: "خير لك أن تمضى وتقوم بهذه العملية بنفسك. ألست معى فى ذلك؟". وبعد ذلك بأسبوع أخبرنى أنه مازال يكتبها على آلته الكاتبة. فهل آبه لو استمر فيها؟ كلا، ولا مثقال ذرة. وفى الأسبوع التالى جاءنى حاملاً تحت إبطه كومة ثقيلة من الأوراق المكتوبة على الآلة الكاتبة على نحو يكاد يتعذر معه قراءتها. كانت تلك هى الثلاثين ألف كلمة الرئيسية، أو نحو ذلك، من كتابه".

والحق أن أول كتب إمبسون وأقواها تأثيراً سبعة أنماط من الابهام قد كتب مسودته الأولى، فى أسبوعين، طالب جامعى فى الحادية والعشرين من عمره، لم يتخرج بعد. وظهر الكتاب عام ١٩٣٠، ثم ظهرت منه طبعة منقحة تنقيحاً كبيراً عام ١٩٤٧, ولم يصدر منذ ذلك الحين إلا ثلاثة كتب فى النقد، وديوانين بالغى النحول من الشعر الميتافيزيقى – الجديد. وكتبه النقدية الأولى تمثل لوناً من التراوح بين الشاغلين الرئيسيين لمدرسة "النقد الجديد": التحليل اللفظى، والتحليل البنائى (أو العضوى). وكتاب سبعة أنماط من الابهام يقسم الصعوبة التى تحدث عنها جريفز ولورا رايدنج (مسمياً إياها "إبهاماً على نحوٍ موحٍ") كما يقسم "أى تدرج لفظى، مهما يكن بسيطاً، يتيح مجالاً لأرجاع متبادلة" إلى سبعة أنماط تمثل مراحل من "الاضطراب المنطقى

المطرد". و"التوترات" المقصودة هنا إنما هى توترات تقوم بين الكلمات. وبصدور كتاب إمبسون النقدى الثانى، بعض صور من الرعوى (١٩٣٥)، تحول باهتمامه إلى المعنى الكلى للعمل الأدبى الكامل، وأبدى ما يدل على تأثر قوى بماركس وفرويد. وكثيراً ما ذهب إمبسون إلى أن ماركسيته فى الثلاثينيات وما بعدها - وعلى الأقل حتى قيام الثورة الشيوعية فى الصين عام ١٩٤٩، وقد شهدها - كانت أعمق مما تكشف عنه كتاباته. وقد اعتمد كتاب بعض صور من الرعوى التحليل الطبقى للمجتمع ومركز البروليتاريا رغم أنه يقر صراحةً فى فصله الأول أن هذا الكتاب "ليس قطعة صلبة من علم الاجتماع". والموروث الرعوى، فى رأى إمبسون، واحد من المواضعات التى يمكن أن تؤدى إلى "الابهام"، حيث انه يمثل "أناساً بسطاء يعبرون عن مشاعر قوية، فى لغة مثقفة وراقية" وذلك من طريق "وضع المعقد فيما هو بسيط". ويتحدث إمبسون عن الأدب البروليتارى داعياً إلى أدب اشتراكى ثم يحلل الحبكات الفرعية لعدد من المسرحيات، وسوناته شكسبيرية، وقصيدة أندرو مارفل المسماة "الحديقة"، وشخصية آدم فى ملحمة ملتن الفردوس المفقود، وأوبرا الشحاذ لجون جاى (باعتبارها رعوية حضرية تدور أحداثها فى مدينة لندن)، ورواية أليس فى بلاد العجائب للويس كارول.
إن الماركسية والنقد يلتقيان (على نحو أشبه بالمفارقة، يهزم نفسه بنفسه) فى نظرية إمبسون القائلة بأن التورية الساخرة يمكن أن تكون وسيلة للتوفيق بين الحاكم والمحكوم. وفى هذه الحالة كان يجمل به - فيما يخال المرء - أن يدينها باعتبارها أفيوناً للشعوب. وهو يستخدم التحليل الماركسى، على نحو أكثر اتساقاً وإن لم يكن أشد إقناعاً، فى تحليله لسوناته شكسبير الثالثة والسبعين حيث "أماكن المرنمين الجرداء التى نالها الدمار" توحى باضمحلال نظم الاقطاع والأديرة فى وجه الرأسمالية الإليزابيثية البازغة. وتأثير فرويد واضح بصورة بارزة فى الفصل الأخير الذى يحلل رواية أليس فى بلاد العجائب حيث يشرع إمبسون بشجاعة (متحدياً رتشاردز) فى استخدام التحليل النفسى حيثما كان ذا صلة بالعمل المنقود. ويمضى فى تفسير الكتاب من خلال ثروة من الرمزية الجنسية الشعورية، باعتباره شكلاً عصابياً من الرعوية التى "يغدو فيها الطفل قاضياً" يحكم على سلوك الكبار. يقول إمبسون:

"إن الاكتمال الرمزى لتجربة أليس مهم فيما أظن. فهى تمر بكل مراحل الخبرة الجنسية. فهى أب حين تنفذ من الثقب ]إلى باطن الأرض[، وجنين فى الأعماق ]أعماق الأرض[، ولا يمكن أن تولد إلا إذا غدت أماً" (ص ٢٧٢-٢٧٣).

لقد اكتملت الدائرة. فإمبسون - الذى كان فى مبدأ أمره حوارياً لرتشاردز فى رفضه للنقد المعتمد على سيرة الكاتب - يلوح هنا كمن يستخدم نوعاً من التشريح

البيوجرافى أشد حميميةً من أى شىء عمد إليه أبناء العصر الفيكتورى. وهو يتوقف لكى يمتدح تحليل إرنست جونز لمسرحية هملت.

وفى كتابه الثالث تركيب الكلمات المعقدة (١٩٥١) - وهو، إلى حد كبير، مجموعة مقالات منقحة نشرت فى الثلاثينيات والأربعينيات - يعود إمبسون إلى التحليل اللفظى على نحو أشد صرامة حتى مما مارسه فى سبعة أنماط من الابهام. وهو الآن يفرق بين الكلمات المفتاحية ويختبرها. لقد ابتعدنا عن رتشاردز باطراد رغم أن إهداء الكتاب المهذب يسميه "منبع كل أفكار هذا الكتاب حتى الأقل منها شأناً، مما توصلت إليه من طريق الاختلاف معه." غير أنه ليس هناك ما هو "قليل الشأن" فى هجوم إمبسون على تلك النظرية البسيطة: نظرية "الاستخدام الانفعالى" للغة الشعر، وهى نظرية خليقة - كما يقول إمبسون - بأن "تجعل أغلب النقد الأدبى من فضول القول، دع عنك التحليل اللفظى الذى استحوذ على اهتمامى أكثر من غيره" لأن هذه النظرية تلوح وكأنها تستبعد كل شعر باعتباره غير ذى دلالة بالمعنى الصارم لهذه الكلمة. وهنا يتناول إمبسون النزعة التاريخية لثانى مرة، ولكن من زاوية لغوية مختلفة: فهو يبتكر عدداً من الرموز ينطبق على معانى الكلمات المفتاحية التى يعددها معجم أوكسفورد للغة الانجليزية - وهو شكل لغوى من التاريخية النقدية لم يستخدمه القرن التاسع عشر قط، على الأقل لأنه كان يفتقر إلى أدواته. وأخيراً فإنه منذ عودته إلى انجلترا من الصين، وتعيينه أستاذاً للأدب الانجليزى بجامعة شيفلد (١٩٥١)، أنتج إمبسون فيضاً من المقالات، أغلبها عن شكسبير وملتن والرواية، تعاود فيها اهتماماته البيوجرافية والنفسية القوية الظهور. وقد كتب بشجاعة عام ١٩٥٥، مخالفاً البدعة الشائعة: "أعتقد أن الناقد ينبغى أن يكون ذا بصيرة بعقل الكاتب، ولست أوافق على الهجوم على "مغالطة النية"" (من رسالة إلى مجلة ماندريك، خريف ١٩٥٥).

لم يكن إمبسون هو مبتكر أسلوب التحليل اللفظى الذى ساد جو النقد فى الأربعينيات والخمسينيات. ولكنه كان أول من منهجّه ودعم قسماً كبيراً من رطانته المميزة ("الابهام"، "التورية"، "التوتر"). وليس يمكن أن نعد هذا الأسلوب مجرد مرحلة عابرة، كما يحاول إليوت أن يصوره فى سخريته من "مدرسة النقد التى تعصر العمل حتى الثمالة مثلما يُعصر الليمون" (مقالة "حدود النقد"، فى كتاب إليوت فى الشعر والشعراء، نيويورك ١٩٥٧). فالتدرج اللفظى أو الابهام حقيقة شعرية مميزة. وربما جاز لنا أن نقول إن قدرة الشعر على أن يوحى بأكثر مما يقرره هى التى تجعل منه ما هو عليه، وهى المحك الأخير للتفرقة بين الشعر ومجرد "النظم"، تلك التفرقة التى سعى

كل من وردزورث وكولردج إلى إقامتها، وتخلى عنها الفيكتوريون باعتبارها مطلباً لن يُنال. والحقيقة الماثلة فى أنه قد كان على النقد الانجليزى أن ينتظر حوالى ثلاثمائة سنة - أى حتى عشرينيات هذا القرن - لكى يتوصل إلى مثل هذا الاكتشاف الحاسم توضح مدى العنت والتخبط الذى كان يلقاه علماء الجمال الباكرون، ومدى الفجاجة التى مازال هذا العلم عليها. ولكن القول بهذا كله لا يعنى إنكاراً لسخافة بعض الأمثلة التى يقدمها إمبسون، أو لأخطار ونواحى قصور منهجه إذا استخدمه آخرون، لأن للتحليل اللفظى عيباً واحداً خطيراً هو أنه لا يلائم سوى الأمثلة القصيرة (القصائد القصيرة عادةً). وكتاب إمبسون تركيب الكلمات المعقدة، الذى يسعى فيه إلى انتخاب صارم للكلمات المفتاحية، لا ينجح فى تطبيق هذا المنهج على الأعمال الأشد طولاً، كالرواية والملحمة، إلا نجاحاً مشكوكاً فى أمره. على أن نوعية ذهن إمبسون أشد حيوية من أن تدعه يغرق فى خضم من التفاصيل التى لا داعى لها. ومن بين جميع النقاد الانجليز نجده أكثرهم تفنناً واستعداداً لأن يلعب دور الحاوى. فذهنه يشع أفكاراً مبتكرة بسرعة مخيفة حتى اننا، فى الحق، لا ندهش حين نعلم أنه كتب مسودة سبعة أنماط من الابهام فى أسبوعين اثنين لا غير. إنه يؤثر نظرياته الخاصة بحنانه، ويتخطى الحد الفاصل بين الألمعية والسخف، ولا يكاد يعبأ بدقة المقتطفات التى ينقلها أكثر مما كان كولردج يفعل، ويبالغ فى توكيد آرائه بحكم العادة. وهذه المفارقة الساخرة فى نقده - وهى بمثابة "إبهامه" الشخصى - تستعصى، فى نهاية المطاف، على التحليل: إمبسونياً كان أم غير إمبسونى، ولكن لا أحد سوى أكثر النقاد غفلة قد عمى عن إخلاصه الحار للشعر. وقد كتب إمبسون عن كتابه *تركيب الكلمات المعقدة* يقول: "عندما انتهيت منه، شعرت بأننى على استعداد لأن أرحل عن هذه الحياة. كنت حراً، وعلى استعداد لأن أموت" (من رسالة إلى مجلة ماندريك فى خريف ١٩٥٩). وقد تلوح هذه اللغة، للوهلة الأولى، بالغة التفانى على نحو غير معهود فيه. غير أننا إذا نظرنا إلى ما حققه فى ميدان النقد لتبين لنا أنه قد جمع بين العاطفة والمهارة العقلية، وأن الذهن الذى أنتج ذلك "الحشد الذى لا نهاية له من الأرانب الحية" قد كان خليقاً أن يصيبه الملل لو لم يكن له من دافع سوى الرغبة فى لفت الأنظار.

## ف.ر. ليفيز

إن أقوى النقاد البريطانيين تأثيراً فى القرن العشرين هو أقلهم ابتكاراً: ف.ر. ليفيز المولود عام ١٨٩٥ والذى ربما كان الناقد الانجليزى الوحيد فى عصرنا الذى امتد تأثيره (مثلما فعل ماثيو أرنولد) إلى ما وراء الصفوة المثقفة التى تقرأ النقد،

ودخل فصول ا لمدارس والمعاهد البريطانية. وقد كان تأثيره في مدرسيّ الأدب الانجليزى في المدارس عميقاً، على حين يظل في الجامعات شخصية كبرى مثيرة للجدل. وقلّ أن توجد أقسام للغة الانجليزية وآدابها في الكومنولث لا تفخر - أو تتكتم - بوجود حوارى واحد على الأقل من حوارييه بين محاضريها. ورغم ذلك يلوح أن طبيعة منجزاته لم تخضع للتحليل الجاد. وربما كانت علة ذلك هى أنه في غمرة التهم والتهم المضادة عما إذا كان نقد ليفيز جيداً أو رديئاً، لم يخطر لأحد أن يتساءل بطريقة جادة عن كنه هذا النقد.

والرأى التقليدى عن ليفيز يذهب إلى أن نقده ينتمى إلى مدرسة التحليل اللفظى وأنه نتيجة لذلك معادل بريطانى متطرف لمدرسة "النقد الجديد" الأمريكية. هذه هى النتيجة التى ينتهى إليها ستانلى أ. هايمن في كتابه المسمى الرؤية المجنحة (١٩٤٨) حيث يرى أن مجلة سكروتنى (التمحيص) الفصلية التى كان يصدرها ليفيز (١٩٣٢-١٩٥٣) تحوى "بعضاً من أمضى القراءات الدقيقة في زماننا" وأن نقده "يكون في خير أحواله عندما يكون فنياً وتوضيحياً" (ص ٢٧٣). ولورنس ليرنر - في مقالة توديعية لمجلة سكروتنى نشرت فور توقفها عن الصدور ("حياة وموت سكروتنى"، لندن مجازين، يناير ١٩٥٥) - يقول إن سكروتنى طبقت هذا المنهج بطريقة منهجية، وليست متقطعة، على كل رقعة الأدب الانجليزى، وإن نقاد سكروتنى مضوا في عملهم من طريق "الفحص الدقيق اللامع والتمحيص لقطع فعلية".

غير أنه ينبغى علينا أن نقرر منذ البداية أنه ليس ثمة الكثير من الشواهد في كتب ليفيز، أو في صحائف سكروتنى نفسها، على صحة هذه الأسطورة القوية القائلة بأنه كان محللاً لفظياً. ولسنا نعرف له غير مثل واحد يقرب من أن يكون تحليلاً مطولاً، على نهج النقاد الجدد، في كتبه: وهو تحليله لسوناته ماثيو أرنولد عن شكسبير في كتاب التعليم والجامعة (١٩٤٣). وحتى في هذا التحليل نجد أن أغراضه تختلف عن أغراض رتشاردز وإمبسون. فهو يقدم هذا التحليل كمجرد مثال على أن الشعر الذى يكثر اختياره في كتب المنتخبات الشعرية كثيراً ما يكون شعراً زائفاً، ولكنه لا يتخذ قط من التحليل غاية في حد ذاته. غير أن ثمة أسباباً شائقة تفسر لنا لماذا ضُلل المعقبون عليه بهذه السهولة. ففى المحل الأول كان نقد ليفيز يتسم بنغمة معاصرة لا تُنكر. وبما أن "النقد الجديد" حديث، وليفيز حديث، إذن فليفيز ينتمى إلى مدرسة "النقد الجديد" . . وهذا، فيما نخال، هو المسار اللاشعورى الذى اتخذته تلك الأسطورة. ومرة أخرى نجد أنه عندما أنشأ مجلته عام ١٩٣٢ دعاها "سكروتنى" أى التمحيص. ومن السهل

أن نفترض أن مدرسة ليفيز كانت تمحص "قطعاً فعلية". ومما ساعد على انتشار هذا الفرض أن أعضاء هذه المدرسة كانوا دائماً يشجعون الاستشهاد بكلمات الكتاب المفقودين بسعة. والأقرب إلى الاحتمال هو أن يكون اسم سكروتني من وحى سلسلة مقالات تحت عنوان تمحيصات نُشرت فى مجلة إدجل ريكورد الشهرية (وقد صارت فصلية بعد ذلك) وهى المجلة المسماة تقويم الأدب الحديث (١٩٢٥-١٩٢٧) وكانت أساساً لمجموعتين من المقالات تحملان نفس ذلك الاسم، وقد حررهما ريكورد، ولمجموعة ثالثة خليقة بالاعجاب حررها ليفيز وعنوانها نحو معايير للنقد (١٩٣٣).

ومرة أخرى نجد أن ليفيز كان يتحدث، فى بعض الأحيان، كما يتحدث المؤمنون بالتحليل اللفظى، رغم أن أى مقارنة بين نقده ونقد إمبسون أو النقاد الأمريكيين الجدد، مثل كليانث بروكس وجون كرو رانسوم، خليقة أن تبين أنه لا يمارسه. إنه يلوح – من حيث المبدأ على الأقل – ناقداً حريصاً على ألا يبتعد عن النص. وقد كتب فى مقدمته لكتابه المسمى إعادة تقويم (١٩٣٦) يقول: "ما من تناول للشعر يستحق الكثير إذا لم يكن على صلة وثيقة بما هو عينىّ. ففى هذا تكمن مشكلة المنهج . . وعند تناول الشعراء الأفراد تكون القاعدة التى يسير عليها الناقد – أو هذا ما ينبغى فى رأيى – هى أن ينقدهم، بقدر المستطاع، من زاوية التحليل الخاص بكل منهم، ما أمكنه ذلك: تحليل القصائد أو القطع، وألا يقول شيئاً لا يمكن الربط بينه فوراً وبين أحكامه على نصوص يمكن إبرازها": فهذا يلوح شديد الشبه بموروث رتشاردز – إمبسون فى النقد، وهو موروث لا ريب فى أنه أثرّ فى ليفيز إلى الحد الذى أجبره على أن يلوح وكأنه يلعب لعبتهم حسب القواعد الجديدة التى وضعوها. ولكن ليفيز سرعان ما يوضح أنه لا يعتبر التحليل المجرد هو الهدف الحقيقة للناقد: فعلى الناقد أن يُخضع نفسه لنظام يحده بحدود "النصوص الممكن إبرازها"، بحاجة إلى أن يقوله، مما يمكنه من أن يقوله بقوة ملائمة وقصد مدببٍ فى التعبير ما كان ليمكنه أن يصل إليهما من غير هذه الطريق.

وعلى ذلك فإن اهتمام ليفيز بالتحليل اللفظى سطحى بعض الشيء، وربما كان استراتيجية من جانبه لاسترضاء مدرسة ربما يكون أسلوبها – حيث انه ليس سوى أسلوب من الأساليب – قد لاح له أهون شأناً من أن يتجادل معه، وأشد رواجاً من أن يحمل عليه. فهمه الحقيقى إنما يكمن فيما يسميه بالشيء الذى "يجد نفسه بحاجة إلى أن يقوله". وهذا الهدف المميز يبين الفرق بين سكروتنى و"النقد الجديد" بياناً كافياً. فمجموعة النقاد الجدد لا تجد، فى نهاية المطاف، ما يجبرها على أن تؤكد أى شيء بصفتها النقدية. وهمها هو أن تصرفنا عن أحد المناهج (التاريخى والبيوجرافى)،

وترسى دعائم منهج آخر هو ضرب من التحليل استُبعد منه التاريخ وسيرة الكاتب عن عمد. وكثيراً ما تكون عقائدهم غير واضحة، وغير شائقة فيما يشك المرء. أما ليفيز فكله عقائد حارة.

وقد بدأت حياة ليفيز النقدية بالتلمذة لكتابات إليوت. بل ان المرء قد يذهب إلى حد القول بأن تطوره يمكن توضيح مساره من خلال ابتعاده عن ذلك المؤثر. ولكن ربما كان من الأقرب إلى العدل أن نقول إن إليوت هو الذى غيّر موقفه، على حين ظل ليفيز يدافع، بصلابة، عن الاتجاهات النقدية التى كان أستاذه يمثلها فى العشرينيات. ويخبرنا ليفيز فى إحدى مقالاته بأنه اشترى نسخة من كتاب الغابة المقدسة فور صدوره، عندما كان فى الخامسة والعشرين، و"فى السنوات القليلة التالية كنت أقرؤه من الغلاف إلى الغلاف عدة مرات فى السنة، والقلم الرصاص فى يدى" (السعى المشترك، ١٩٥٢، ص ٢٨). ولكنه - كأغلب حواريى إليوت - يجد صعوبة فى وصف طبيعة هذا التأثير: "المسألة هى أنه كشف على نحوٍ حاد، ومن طريق النموذج والحث، عما يكون عليه التطبيق الفعال والمنزّه عن الغرض للعقل على الأدب، كما كشف عن طبيعة خلوص الاهتمام بالأدب من الشوائب". وهذه العبارة الأخيرة تومئ إلى إساءة فهم جذرى لنقد إليوت الباكر وعلاقته الوثيقة بشعره الخاص، ولكن إساءة الفهم هذه آتت ثمارها عند ليفيز.

إن أول كتاب مستقل لليفيز فى النقد الأدبى، اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى (١٩٣٢)، يبدأ صراحةً بإقرار هذا الدين: "أما عن ضآلة ما لى من فضل فى ابتكار هذه المفهومات فهو ما سيوضحه الكتاب: إنه - إلى حد كبير - إقرار من جانبى مثلما هو من جانب الآخرين بما ندين به لناقد وشاعر معين". وفى ذلك الكتاب نجد أن قصائد إليوت - حتى قصيدة "أربعاء الرماد" وبما فى ذلك هذه القصيدة - تُشرح (ولكنها لا تكاد "تُحلل لفظياً") وتُبرر، يقاسمها مكانتها قصائد إزرا باوند، وجيرارد مانلى هوبكنز باعتبارهما أرواحاً محركة للحداثة فى الشعر. أما شعراء أواخر العصر الفيكتورى - مثل و.ب. ييتس والجورجيين (الشعراء الانجليز فى عصر الملك جورج الخامس) - فيلخص ليفيز خصائصهم ويستبعدهم بلغة لم يتمكن هو نفسه من أن يباريها فى إحكام التهكم بعد ذلك. وكتابه التالى إعادة تقويم (١٩٣٦) - وهو مجموعة مقالات نشرها فى مجلة سكروتنى بنية نشرها فى كتاب - يتابع ما بدأه فى كتاب اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى باعتبار أن الكتابين يخضعان لخطة واحدة. إن تخطيط كلٍ من الكتابين قد كان متضمناً فى تخطيط صاحبه. فالحديث عن حاضر

الشعر - إذا أُريد أن يكون ذا قيمة - ينبغي أن ينبع من وجهة نظر واضحة تُقرَر وتُحدَد من حيث علاقتها بالحاضر. والحق أن كتاب إعادة تقويم بمثابة استكشاف خلفي للتاريخ الأدبي بغية إعادة العثور على تلك الخصائص الشعرية التي امتدحها ليفيز في إليوت وباوند وهوبكنز. وهذه الخصائص توجد في شعر الميتافيزيقيين وبوب بينما لا توجد، عموماً، في شعر الرومانتيكيين.

وفي مطلع الأربعينيات تحول ليفيز باهتماماته تحولاً واقعياً صوب الرواية، وهي شكل فني ذو اهتمامات خلقية جوهرية تناسب نوعية ذهنه الأخلاقية على نحو لا ينثني، أكثر مما يلائمها أي شعر، باستثناء بضعة شعراء قليلين. وفي ١٩٤٨ جمع طائفة من مقالاته تحت عنوان: الموروث العظيم: جورج إليوت، وهنري جيمز، وجوزيف كونراد. والموروث العظيم في القصة الانجليزية، حسب رأيه، هو موروث الاهتمامات الخلقية الجادة. ويصف ليفيز مثل هؤلاء الروائيين بأنهم "ذوو دلالة من حيث المعرفة الإنسانية التي يطورونها: المعرفة بإمكانات الحياة" (ص ٢). ويبدأ هذا الموروث بجين أوستن - وهي روائية كان قد سبق لزوجته ك.د. ليفيز أن تناولتها، على نحو يتسم بالألمعية والحرص، في مجموعة مقالات نشرتها بمجلة سكروتني (١٩٤٢-١٩٤٤) ولم تُنشر للأسف في كتاب - مروراً بجورج إليوت، وهنري جيمز، وكونراد حتى يصل بنا إلى د.هـ. لورنس الذي ادخره ليفيز لدراسة مستقلة عام ١٩٥٥, غير أنه بعد صدور الموروث العظيم تحول باهتماماته، للأسف، عن النقد الأدبي إلى السياسة الأدبية. وما لبثت هجماته على "المؤسسة الثقافية" التي يمثلها المجلس البريطاني، ومحطة الإذاعة البريطانية، وعلى أي إنسان يحاول تحديد مدى إنجازه، مهما كانت هذه المحاولة هادئة، أن اتخذت نغمة من التبرير الذاتي العنيد. ودراسته للورنس - ولو انها تحوي قطعاً من نفاذ بصيرته القديم - تنم على وهن دب إلى قدرته على تنظيم مادته. ومن المحقق أن الفترة الأخيرة من تطوره تدل على فساد من نوع غير مألوف. فعلى النقيض من إليوت، لم يتراجع قط. وإنما ظل على مواقفه بعناد يخيل إلى المرء معه أنه لا يفعل ذلك إلا بحكم قوة العادة وحدها. وكثيراً ما لاحت حماسته الدافقة غير متناسبة مع الهنات التي ينقدها. على حين أن رفضه المعلَن الإقرار بأخطائه في الحكم جعل أكثر المعجبين به جديةً يفقدون ثقتهم فيه. والمقالة الختامية المسماة "نظرة إلى الخلف" (١٩٥١)، والتي ذيل بها طبعة جديدة من كتاب اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي (١٩٥٠) تبين كيف أن الثقة العاقلة بامتياز سكروتني الحقيقي يمكن أن تتصلب حتى تغدو عبادة عمياء، وكأن ما بها كشف إلهي. يقول ليفيز:

"لربما جاز لى القول بأن هذا الإحلال لأودن (كـ "مراهق") قد فُرض فرضاً فى سكروتنى من طريق النقد المفصل فى أكثر من نصف دزينة من المراجعات، بأقلام ستة نقاد مختلفين، واستبعاد سبندر (الذى كان يوماً يُعد، فى التقدير التقليدى، "شلى النهضة الشعرية")، وداى لويس، وماكنيس، وجورج باركر، وديلان توماس قد تم أيضاً، نقدياً، فى سكروتنى. وإشارتى الوجيزة إلى إمبسون ورونالد بوترال، بغية إحلالهما فى مكانهما الدائم، تجد أيضاً تأييداً مناسباً لها هنالك فى عدد من المراجعات بأقلام مختلفة".

فهذا خداع ذاتى من نوع فريد. وقد يحق لنا أن نعترض قائلين: إن تأييد كاتب فى سكروتنى لرأى نُشـر فى تلك المجلة ليس، فى حد ذاته، برهاناً على أى شىء. وتزداد خطورة مثل هذه الروح، روح "الشلة"، حين نتحول إلى صحائف سكروتنى نفسها، ونرى مدى قصور الحوازيين عن الارتفاع إلى مستوى الأستاذ، وذلاقة اللسان المخيفة التى يراجعون بها دواوين الشعر الحديث. كذلك يزداد خداع ليفيز نفسه خطورة عندما نرجع، فى خاتمة كتاب اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى، إلى تلك القطعة التى حاول فيها "إحلال" إمبسون وبوترال فى مكانهما الصحيح. إن تلك القطعة المكتوبة عام ١٩٣٢ تقول:

"وهناك شاعر آخر شاب (بالإضافة إلى إمبسون) لا يدع ما حققه مجالاً للشك فى مستقبله. فإن تطور المستر رونالد بوترال قد كان يتسم بالسرعة والثقة إلى حد ملحوظ. إنه تطور مقنع. وديوانه المنشور الحل وقصائد أخرى يرسى مكانته كشاعر مرموق جداً بالتأكيد".

فهل يعقل أن تستطيع أى مراجعة فى سكروتنى، أو فى أى مكان آخر، أن تقدم "التأييد المناسب" لمثل هذا الحكم؟ إن النوعية العالية لكتاب اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى لا تتأثر، لحسن الحظ، بهذه النبوءات الخائبة. والتنبؤ، على أى حال، ليس من شأن النقد. ولكن ليفيز كان من الإيمان بضرورة الدفاع عن "القيم" من طريق "الإحلال" الصحيح للشعر فى ترتيب هرمى من الامتياز – وهذا جزء من ميراثه من كتاب الغابة المقدسة – وكان من الاقتناع بأن هذه القيم مهددة بالانقراض الوشيك إلى الحد الذى بدا له معه أن أى تراجع بسيط عن آرائه مستحيل تكتيكياً. فالتسليم برأى الخصوم فى إحدى النقاط خليق بأن يلوح تسليماً على طول جبهة كاملة.

وقد خاض ليفيز معركته من أجل "القيم" بشجاعة، ولكن القضية نفسها ظلت غامضة بعض الشىء، لأنه كان يرفض دائماً أن يُلزم نفسه بمواقف عامة. والمفارقة الرئيسية فى عمله هى أنه بينما يتحدى القارئ بصرامته الواضحة وتمييزه العنيف

يرفض أن يناقش المعايير التى يقوم عليها نقده. ونحن نعرف، على وجه الدقة، لماذا ظل ليفيز يرفض دائماً أن يتحدث عن المبادئ النهائية. فإن هذا الرفض ليس مواجهة دبلوماسية وإنما ينبع من اعتقاده الراسخ بأن الناقد ينبغى أن يظل فى متناول جميع القراء بكل اتجاهاتهم، وأن عليه ألا يكشف عن اتجاهاته الخاصة. وعنوان إحدى مجموعات مقالاته التالية، السعى المشترك (١٩٥٢)، مستمد من مقالة إليوت المسماة "وظيفة النقد" ("وهى واحدة من مقالات المستر إليوت التى أُعجبُ بها أشد الإعجاب") كما يعترف فى مقالته. ويقول إليوت فى "وظيفة النقد": "على الناقد أن يحاول تنظيم تحيزاته وأهوائه الشخصية، وهى كبوات كلنا معرض لها، وأن يتحكم فى خلافاته مع أكبر عدد ممكن من زملائه، وذلك فى سبيل السعى المشترك إلى الحكم الصحيح". ومرة أخرى نجد ليفيز إليوتياً أكثر من إليوت نفسه، ولا بد أن هذا قد كلفه بعض الخروج عن تكتمه، وعزوفه عن بيان القضايا التى يؤيدها فى دخيلته. وقد كان وقوف سكروتنى، فى زمن ما قبل الحرب، بعيدة عن الماركسية التي راجت في ذلك الحين دليلاً آخر على تصميم ليفيز على أن يظل السعى النقدى قاسماً مشتركاً بين جميع الرجال الأذكياء. وما لبثت مقالة مكتوبة عام ١٩٣٧ بقلم أحد أتباع ليفيز من مديرى "نادى الكتاب اليسارى" أن جرؤت على لوم الماركسيين لأنهم فشلوا فى بلوغ "حفاظ أشد صرامةً على المعايير التى يجهرون به" - وهى مقالة دافع عنها ليفيز فيما بعد قائلاً إنها تمثل "وجهة النظر التى انتهت إليها مجلة سكروتنى بعد تدبر" (انظر هـ. ا. ميسون: "التعليم من طريق نادى الكتاب"، سكروتنى ديسمبر ,١٩٣٧ ويوجد دفاع عن هذه المقالة، بصورة ملحوظة، فى عدد مارس ١٩٣٨، ص ٤٢٨ من نفس المجلة). وثمة مقالة أخرى تحدد طبيعة الاستقلال السياسى الظاهرى لليفيز حيث يقول: "لئن جعلت سكروتنى استصراخ الأذكياء بآل ويب أو روسيا مثلما يستصرخها المستر بوريس فورد أمراً أشد صعوبة، لشعرنا بأننا أدينا وظيفة نافعة" (سكروتنى، مارس ١٩٣٨، ص ٤٢٨). وليس الاستقلال النقدى فضيلة فى حد ذاته، ولكن هذا النوع من الاستقلال النقدى يلوح - فى منظور التاريخ - أفضل من انحرافات أغلب النقاد والشعراء فى الأيام التى كانت فيها أفكار الألمان والروس الجماعية (النازية والشيوعية) رائجة. وهكذا فإن المودة الواضحة التى يكنها ليفيز لجون ستيوارت مل، وجورج إليوت، وهنرى جيمز، وكونراد، ود.هـ. لورنس تومئ إلى الطبيعة الدقيقة للا أدريته الراديكالية. فإحجامه عن الجهر بعقائده قد زج به فى منازعات شخصية وتبريرية سببها أن كلا الجانبين عاجز عن تبين المبادئ التى تقوم عليها مواقف سكروتنى وحتى الافتراضات الفنية واللغوية المسبقة فى نقده، كإصراره المتكرر على حاجة الكاتب إلى "العينية" و"التحدد" و"تحقق" الشعور فى

لغة شعرية، تظل غامضة وغير يقينية لأن صاحبها يؤمن بها بحماسة على حين يدركنا القنوط من أن نحصل من ليفيز على أى تقرير واضح لمعتقداته السياسية، وهو الذى أثبت دائماً أنه لا يبالى بعلم اللغويات، وكان - بالتأكيد - أشد حساسية إزاء تهمة الحذلقة الأكاديمية منن أن يتابع أى بحث مطول. وأخطر تهمة يمكن توجيهها إلى نقده ذات حدين: فهو قد تعجل بإصدار أحكام قيمة - خاصةً فى أعماله المتأخرة - دون مراعاة للحساسية والتعقيد الأساسيين اللذين تتسم بهما القيم الأدبية. وهو لم يعرف ما يكفى عن أى شىء، ولم يهتم كثيراً بالحصول على هذه المعرفة. وهو - بصفته دارساً - يظل إقليمياً بريطانياً لا يحركه أى مؤثر أجنبى محسوس سوى ذلك التثبيت المألوف فى العشرينيات على الثقافة الفرنسية. ولكن حياته النقدية تبين الثورة التحليلية التى بدأها دريدن فى انجلترا وهى تنتصر وتكتمل. وما كان ليمكن أن يحدث هذا إلا فى مجتمع صارت فيه مطالب التحليل الأدبى تنال قبولاً واسعاً إلى الحد الذى لم يعد معه النقد بحاجة إلى أن يؤكد أو يدافع عن حقه فى الوجود، وإنما بلغ من المكانة فى نفوس القراء ما يهدد بأن يجعل منه غاية وأسلوباً فى الحياة.

## جورج واطسون

# المشهد فى منتصف القرن

إن المؤرخ الذى يتحدث عن الحاضر إنما يصفه، حتماً، على نحو أقل دقةً مما كان يطمح إليه. ووصف مشهد النقد منذ تحول إليوت باهتمامه عن الأدب فى الثلاثينيات أمر يشكل صعوبات لكل مؤرخ. فالمنطقة بلا خرائط، ولا مفر من أن تبقى كذلك فى الوقت الحاضر. والموضوع، على أحسن تقدير، غير مرتب. وأى محاولة لجعله يلوح مرتباً لابد أن تستتبع بعض التشويه وإخفاء الحقائق. وبديهى أنه موضوع واسع، لأنه ما من موروث أدبى آخر – ولا حتى الموروث الفرنسي – يعزو إلى الناقد من الأهمية ما يعزوه إليه الانجليز اليوم. ومن المحقق أنه ليس ثمة منطقة لغوية تستطيع أن تنافس العالم المتحدث بالانجليزية فى نشاطه النقدى، أو حدة مناقشاته النقدية.

ومما يزيد القصة تعقيداً دخول الولايات المتحدة فى هذا المضمار أثناء الثلاثينيات كمركز بالغ الخصوبة للنقد الأدبى، والأكاديمى منه بخاصة. وقد كانت هذه التجربة فريدة من نوعها. فليس هناك أدب أوربى تعرض لاهتمام مفاجئ به مثلما تعرض الأدب الانجليزى لاهتمام الأمريكيين. وينبغى أن نتذكر أن أقل من ربع المتحدثين بالانجليزية هم، فقط، الذين يعيشون فى الجزر البريطانية، وأن الأغلبية الكبرى منهم تعيش الآن فى أمريكا الشمالية. ومع ذلك فإن تأثير أمريكا فى النقد الانجليزى منذ الثلاثينيات – شأنه فى ذلك شأن التأثير الذى لا يقل قوة، وإن كان أقل وضوحاً: تأثير انجلترا فى النقد الأمريكى – لم يكن ذا طابع موحد؛ إذ لا يوجد، لحسن الحظ، موروث نقدى بريطانى مميز فى منتصف القرن العشرين، ولا موروث أمريكى مميز. والذين يظنون غير ذلك إنما يعممون الحكم على أساس من شواهد إما أنها جزئية، أو هى قد عفى عليها الزمن. فالأمريكيون الذين يشكون من وجود نغمة بريطانية خاصة فى مجلات لندن الأدبية كثيراً ما يتضح، عند سؤالهم، أنهم إنما يتحدثون عن جماعة "بلومزبرى"، وهى جماعة لم تكن، فى أى يوم، تمثل بريطانيا بأكملها. أما الانجليز الذين يظنون أن طابع النقد الأمريكى إنما يتمثل فى آخر رسالة دكتوراه أمريكية دسمة تصفحوها فلا يدركون مدى تنوع اتجاهات الدرس الأدبى فى الولايات المتحدة. ليس ثمة موروث قومى فى النقد الانجليزى اليوم، على أىٍ من جانبى

الأطلنطى. على أن هناك طائفة متنوعة من المدارس النقدية، وهى بصفة عامة مدارس أنجلو-أمريكية. وربما أمكننا أن نصنفها تحت عناوين ثلاثة: النقاد الأخلاقيون، والنقاد الجدد، والنقاد التاريخيون متذكرين دوماً أن النقد منذ الحرب العالمية الثانية قد صار يجنح إلى المزج بين هذه العناصر ويستعصى على التصنيف. وسنجد أنه من المفيد فى حديثنا عن كل من هذه الفئات بالدور أن ننسى أن هناك شيئاً اسمه المحيط الأطلنطى أساساً.

## الأخلاقيون

كان أغلب النقاد الانجليز قبل أرنولد ورسكن يفترضون أن كل أنواع الشعر الجيد تسمو بقارئها من الناحية الخلقية، وأن "واجب الكاتب دائماً هو أن يجعل العالم أفضل" (كما أصر الدكتور صمويل جونسون فى تقديمه لمسرحيات شكسبير). ولكن ثمة موروثاً فى نقد القرن العشرين ينبع من أرنولد، ويختلف عن كل النظريات الخلقية السابقة عن الأدب. ويمكننا أن نصوغ هذا الاختلاف على النحو التالى: كان الدكتور جونسون - مثل سائر نقاد عصر النهضة والقرن الثامن عشر - يرى أن النقاد متفقون، إن قليلاً أو كثيراً، على الفرق بين الصواب والخطأ، وأن الواجب الأخلاقى للشاعر إنما يتمثل - ببساطة - فى مراعاة قواعد السلوك المعترف بها. ويمضى جونسون فيقول فى ثقة - وكأنه يتحدث بالأصالة عن العالم المسيحى كله - إن "العدالة قضية غير مشروطة بزمان أو مكان". والنزعة الأخلاقية الحديثة، على النقيض من نزعة جونسون، أقرب إلى اللاأدرية فى أغلب الأحيان، تتسم بطابع الاستكشاف، وتعى من أمر نفسها أنها مقصورة على صفوة مختارة. ولهجتها فى الكلام ليست لهجة الواعظ الشعبى الذى يتوقع من سامعيه الموافقة: وإنما هى لهجة مفعمة بالمرارة، متأهبة للقتال. بل ان لهجتها القطعية إنما تقوم على افتقار آرائها التطبيقية إلى ما يقطع بصحتها، وتمثل الصعوبة التى تواجهها فى محاولتها العثور على جمهور لها. لم يكن الدكتور جونسون بحاجة إلى أن يرفع صوته، ولكن الأخلاقى الحديث يجنح إلى الصراخ مثلما فعل د.هـ. لورنس (١٨٨٥-١٩٣٠) فى العقد الأخير من حياته وهو يدين إنجازات المجتمعات "البروتستانتية البيضاء"، بريطانية أو أمريكية، فى كتابه المسمى "دراسات فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى" (١٩٢٣)، أو فى مقالاته التى جُمعت بعد موته تحت عنوان "العنقاء" (١٩٣٦). وكذلك يصرخ تلميذ لورنس، جون مدلتن مرى (١٨٨٩-١٩٥٧)، الذى ثابر فى سيل من الكتب، وفى دوريته المسماة ذا أدلفى على القول بأن النقد "يعتمد على القيم، وإنه تصوير لما فيه خير بنى الإنسان" (مرى، نقد مختار

١٩١٦-١٩٥٧ تحرير رتشارد ريس، أكسفورد، ١٩٦٠). ثم هذا جورج أوورويل (١٩٠٣-١٩٥٠) يستخدم الكتاب الذين من قبيل ديكنز وكبلنج فى سلخ طفولية جبهة اليسار الأدبى البريطانى. وف.ر. ليفيز أنموذج نادر فى صفائه للنقد الأخلاقى. أما مدرسة النقد الشكسبيرى الواسعة التى أخذت تستمد الالهام منذ عام ١٩٣٠ من ج. ولسون نايت فقد قامت بمحاولة طموح لتفسير شخصيات شكسبير المسرحية على أساس أنها أفكار فلسفية، وثمة نموذج أمريكى، يتسم بالتألق والتطرف. يتمثل فى شخصية أيفور ونترز (ولد عام ١٩٠٠) المخالف لغيره من النقاد، وهو ناقد تختلف كتاباته عن كتابات النقاد الذين من نوعه فى أنها لم تخضع لتأثير أرنولد، وأنها ظلت طوال الثلاثينيات والأربعينيات تصر فى خشونة ومخالفة لما هو شائع على أن مهمة الناقد هى أن يقرر "أى القصائد هى الأحسن" وأن أى قصيدة "تقرير فى كلمات" يبذل كاتبه جهداً خاصاً ليعبر عن مشاعره (ونترز، دفاعاً عن العقل، نيويورك ١٩٤٧، ص ٣٦٢)، ومن ثم ينبغى أن يكون لها معنى بسيط، حتى لو كانت من نظم هوبكنز أو ت.س. إليوت. وتمثل هذه المجموعة أغلب كتابات ونترز النقدية خلال فترة تربو على خمسة عشر عاماً.

إن الأخلاقيين هم رسل النقد الحديث، وهم يستثيرون فى الناس الرغبة فى الانضمام إلى صفوفهم عن طيب خاطر. وتأثيرهم قد يمتد إلى قضايا السلوك. بل من المحقق أن الاهتمامات النقدية فى بعض الحالات (كما فى حالة لورنس وأوورويل) تصير امتداداً لهدف أخلاقى أوسع عند الناقد. والنقاد الأخلاقيون يؤمنون بأنهم غير محترفين، ويجنحون (مهما كانوا ذوى ميول دارسة) إلى احتقار الدرس الأكاديمى، ويصرون على أن ينظر إليهم الناس - مهما أحسنوا استقبالهم - على اعتبار أنهم خارجون على القانون. وجورج أوورويل، إذ يصب شايه فى فنجانه بطريقة عدوانية فى مقصف محطة الإذاعة البريطانية، يمكن أن يُعد نموذجاً أبدياً للأخلاقى الانجليزى الحديث. وإن تأثير هؤلاء الناس ليبلغ أوجه فى عصر هو - كالثلاثينيات والأربعينيات - تواق إلى يقين خلقى من طراز جديد. أما فى الخمسينيات، بجوها الأقل قدرة على تقبل ما يقال وازدياد ميلها إلى فحص ما يقال، فقد ضعف تأثير الأخلاقيين من جراء افتقارهم إلى اليقين. بل كان انتشار تأثيرهم فى حد ذاته مصحوباً بفقدان للثقة والقوة. إنهم يهدفون إلى الامتزاج بالتاريخ وبعلم الاجتماع وبالسياسة، كما هو الشأن مع أحدثهم عهداً، كرتشارد هوجارت (ولد عام ١٩١٨) وريموند وليمز (ولد عام ١٩٢١). والدراسات التى من قبيل "الموقف الثقافى" وما تلاها من دراسات كـ فوائد تعلم القراءة والكتابة (١٩٥٧) لهوجارت أو الثقافة والمجتمع ١٧٨٠-١٩٥٠ والثورة

الطويلة (١٩٦١) لويليمز أقرب إلى الدرس منها إلى النبوءة فى إصرارها الهادئ المتردد على أن الحقيقة موضوع للدراسة. يقول هوجارت فى ختام كتابه فوائد تعلم القراءة والكتابة: "وتلك نتائج لا أرانى أهلاً لتتبعها. فلكى أحرث الجزء الذى يتعين على حرثه من الحقل، بدا لى من المنطقى أن أسلم جدلاً بأننا متفقون على افتراضات معينة اتفاقاً يكفى لأن يبيح لى أن أستخدم – دون تحديد للمعنى يجاوز أمثلتى المفصلة – كلمات من قبيل "عاقل" و"صحى" و"جاد . . " واهتمام هوجارث بالثقافة من حيث هى قضية ينبغى الدفاع عنها، وافتراضه أن الاهتمام بها إنما هو من شأن أقلية متعلمة، يضعانه فى خط الموروث الذى بدأه أرنولد. بيد أن وضوح لغته، واستعداده لأن يحدد – أو حتى يناقش – تلك "الافتراضات المعينة"، يشيران إلى فقدان للثقة، وتفتح ذهنى من لون جديد، واستعداد للنمو. إن النزعة الأخلاقية شائعة فى النقد الانجليزى اليوم مثلما كانت شائعة فيه دائماً. غير أنها تفتقر إلى ما كانت تتمتع به فى الماضى من يقين. وتأثيرها، وإن يكن واسع النطاق، أقل نفاذاً مما كان عليه قديماً.

## النقد الجديد

إن أصول ما يسمى بـ "النقد الجديد" قد بدأت فى الأعمال الأولى لروبرت جريفز ووليم إمبسون، حيث نجد انه حتى قبل عام ١٩٣٠ كان هذا الناقدان يستخدمان التحليل اللفظى والتركيبى، وكان البحث المميز عما سماه جريفز "أكثر المعانى صعوبة" يُتقبل على اعتبار أنه الهدف الأقصى للقراءة الجيدة. غير أنه لا جريفز ولا إمبسون كان معادياً للنزعة التاريخية معاداة بارزة. كما أن أبرز النقاد الأمريكيين الإمبسونيين وأكثرهم أصالة – كنيث بيرك (المولود عام ١٨٩٧) – لم يكن يعاديها. أما خلفاؤهم من بين النقاد الأمريكيين الجدد فهم قطعاً يعادونها، ولا يكاد الطابع النهائى للنقد الجديد أن يتحدد حتى يتخذ صورته الخاصة فى الولايات المتحدة، فى أواخر الثلاثينيات. ومن المحقق أن "النقد الجديد"، فى صورته الأمريكية، قد اتسم بشىء قريب من طابع المدرسة. فرائده جون كرورانسوم – المولود عام ١٨٨٨ والذى اشتغل بتدريس الأدب الانجليزى فى جامعة فاندربيلت بولاية تنسى من ١٩٢٤ إلى ١٩٣٧، ثم بكلية كنيون فى أوهايو – قد خلف لتلاميذه من أمثال آلن تيت (المولود عام ١٨٩٩) وروبرت بن وارن (المولود عام ١٩٠٥) احتراماً محافظ النزعة للجنوب الأمريكى القديم، وقيمة الاجتماعية المتسقة، قد يدين ببعض الفضل لإليوت مؤلف كتاب وراء آلهة غريبة. ويسود النقاد الأمريكيين الجدد شعور بالاحتقار لقيم أواخر العصر الفيكتورى: فهم لا يحتقرون فقط النقد القارى وما يصاحبه من حذلقة، وإنما يحتقرون كذلك حركة التنوير اللا أدرى،

والتفاؤل الديمقراطي، وانتشار النزعة الصناعية، والأيديولوجيات الدولية كالماركسية، فهؤلاء "النقاد الجدد" يمثلون حركة رجعية صريحة. ولا بد أن كلمة "جديد" قد كانت ترن في آذانهم رنين مفارقة مبهجة.

لقد جنحت الحركة الجمالية بزعامة ولتر باتر وأوسكار وايلد إلى التقليل من أهمية دراسة أصول الشعر. وملاحظة إليوت الشهيرة التي تقول بأن "وجود القصيدة إنما يقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ" (إليوت، جدوى الشعر وجدوى النقد، ١٩٣٣، ص ٣٠) إنما تهدف بوضوح إلى توليد مثل هذا الشك في قيمة النزعة التاريخية. غير أننا لا نكاد نجد قبل الثلاثينيات أي هجوم عام على مفهوم النقد التاريخي بأكمله، ولا نكاد نجد قبل الأربعينيات – حين بدأ "النقاد الجدد" يشغلون وظائف رئيسية في جامعات الولايات المتحدة – رواجاً للمنشورات المعادية للنزعة التاريخية. وما لبث كتاب المنتخبات الشعرية الذي كان قوي التأثير في الجامعات، فهم الشعر الذي أشرف على تحريره كليانث بروكس وروبرت بن وارن، أن ظهر في نيويورك عام ١٩٣٨، وأدان في مقدمته استخدام الشعر لأي هدف غير ذاته، سواء كان هذا الهدف تاريخياً أو أخلاقياً. وأعلن أنه يقوم "على افتراض مؤداه أنه إذا كان الشعر جديراً بأن يُدرس أساساً، فإنه جدير بأن يدرس كشعر". وهذا الاتجاه نفسه يتكشف في كثير من الوثائق الأخرى لهذه المدرسة، وحتى في الكتاب الذي يؤلف بين آراء الكثير من نقادها: كتاب نظرية الأدب (١٩٤٩) لمؤلفيه رينيه ويليك وأوستن وارن. وفي عام ١٩٥٥ كتب آلن تيت في مقدمته لمجموعة مقالاته المسماة الأديب في العالم الحديث: "إني أحب أن أفكر في النقد على انه قد كُتب – ويمكن أن يُكتب مرة أخرى – من مجرد وجهة نظر." ودراسات النقد الجديد التي من قبيل حديث بن وارن عن قصيدة كولردج الملاح الهرم (أعيد طبع هذه المقالة في كتاب بن وارن، مقالات مختارة، نيويورك ١٩٥٨)، ومجموعة تحليلات بروكس لعدد من القصائد في كتاب الإناء المحكم الصنع (١٩٤٧) تضرب صفحاً، على نحو لافت للنظر، عن احتمالات التاريخ. وقد كتب بروكس في مقدمة كتابه المذكور يقول: "وإذا كنت لم أؤكد التاريخ الأدبي فليس ذلك لأني أنكر أهميته، أو لأني قد فشلت في أن أدخله في حسباني، وإنما الأحرى لأني كنت تواقاً لأن أرى ما الذي يبقى – إن بقي شيء – بعد أن نرجع القصيدة إلى رحمها الثقافي". غير أن كل معنى شعري ينبغي إرجاعه إلى مهاده التاريخية. والحديث عن قيمة الشعر وكأنها أمر خارج عما "يبقى" بعد أن يقوم التفسير التاريخي بمهمته إنما هو استبعاد لعين ما نبحث عنه.

وقد ظهر أكمل بيان لعقائد "النقد الجديد" متأخراً بعض الشيء، في الفترة ما بين ١٩٤٦-١٩٤٩، في مقالتين نشرتا في مجلة سيواني رفيو بقلم و.ك. ويمزات (الابن)

ومونرو بيردسلى وعنوانهما "مغالطة النية" و"المغالطة الوجدانية"، ثم جُمعتا فى كتاب ويمزات المسمى الأيقونة اللفظية (١٩٥٤). وهاتان المقالتان تعرضان افتراضين من افتراضات النقد الرومانتيكي معلنتين أنهما مغالطتان. فويمزات وبيردسلى يقولان فى أولاهما: "إن تصميم أو نية الكاتب لا هى بالأمر الممكن التوصل إليه، ولا هى بالأمر المستحسن كمعيار للحكم على نجاح عمل من أعمال فن الأدب". ويقولان فى المقالة الثانية: "إن المغالطة الوجدانية خلط بين القصيدة وآثارها . . فهى تبدأ بمحاولة استمداد معيار للنقد من الآثار النفسية للقصيدة، وتنتهى بالانطباعية والنسبية". غير أن هذه المنشورات، وإن تكن بالغة الدلالة على آراء "النقد الجديد"، قد ظهرت متأخرة، وتتسم بالإسراف فى الثقة بالنفس من جانب حركة تم لها الانتصار فعلاً. والمزايا الحقيقية لهذه المدرسة لا ينبغى أن يُبحث عنها فى محاولاتها لوضع نظريات، إذ أنها – جذرياً – عملية النزعة ومحددة، وطريقة للتدريس أكثر منها عقيدة شكلية، تقوم على نفاد صبر من النزعة الأكاديمية أكثر مما تقوم على أى مبدأ متسق. ولا بد أنها قد لاحت بمثابة هواء منعش فى الجامعات الأمريكية خلال الثلاثينيات والأربعينيات. ولكن رد فعل لها راح يتكون تحت قيادة رونالد س. كرين فى أواخر الثلاثينيات، ممثلاً فى مدرسة شيكاغو للأرسطيين الجدد التى أصرت – مستخدمة علماً أشد صلابة، وأسلوباً أقل رواجاً – على الرجوع إلى مسائل التصميم والتركيب بأى منهج أو أى فروض تلوح ملائمة للعمل الأدبى موضوع النقد. وقد كانت نظرة مدرسة شيكاغو – على حد قول كرين نفسه – "كثرية وأداتية" تصر على "اننا يجب أن نمنح النقاد حق حرية الاختيار بين مختلف المناهج الأساسية". وهذا البرنامج يجعل نقاد مدرسة شيكاغو يلوحون أكثر انتقائية مما هم عليه فى حقيقة الأمر. فهم يمثلون هرطقة داخل نطاق النقد الجديد. ولكنهم يظلون من أتباعها، باهتمامهم بالتحليل التركيبى، كما هو الشأن فى دراسة كرين المثالية لحبكة رواية فيلدنج: توم جونز، ولا يخرجون على مبادئ النقاد الجدد إلا فى أمرين بسيطين هما: موقفهم الأكثر تسامحاً بعض الشيء إزاء المعلومات التاريخية، وهجومهم على ما سماه كرين "افتقار ]النقاد الجدد [إلى بويطيقا أو نظرية للأدب" من طريق بحثهم الذى لا يتوقف عن التورية الساخرة، والتوتر، والمفارقة. ولكن هذه خلافات عائلية؛ لأن كرين هو الآخر يتقبل شعارات النقد الجديد التى من قبيل "الشعر من حيث هو شعر، لا من حيث هو شيء آخر". على أنه ربما كانت مدرسة شيكاغو فى أيامها قد هزت بعض الشيء من ثقة النقاد الجدد بأنفسهم. وكونها قد عُرفت بأنها تستخدم مناهج النقد التاريخي ما كان ليحدث لولا استشراء النزعة المعادية للتاريخ هذه الاستشراء الواسع النطاق فى ميدان الدراسات الانجليزية.

## المؤرخون

ليس هناك شيء اسمه المدرسة التاريخية في النقد في انجلترا خلال القرن العشرين إذا كنا نقصد بكلمة "مدرسة" أي شيء متسق أو متجانس. فالتاريخ الأدبي، منذ ميلاده في انجلترا القرن الثامن عشر في أعمال وارتون والدكتور صمويل جونسون، لم يلح عليه الاستخذاء قط مثلما فعل في نصف القرن التالي للحرب العالمية الأولى. ذلك أن الموروث الفيكتوري في التاريخ الأدبي، كما يتمثل في لزلي ستفن، وفي كتاب ككتابه المسمى معجم السير القومية (١٨٨٥-١٩٠٩) كان قد بدأ ينزل عن القمة بمجيء الوقت الذي أُنشئت فيه كراسي الأدب الانجليزي بأكسفورد وكمبردج قرب استدارة القرن، رغم أن النزعة التاريخية ظلت باقية - مدة أطول - في الولايات المتحدة واسكتلندا. وفي أمريكا، على الأقل، ولدّت رد فعل أشد تطرفاً بكثير. فنجد أن ناقداً تاريخياً كجورج سينتسبري لا يستطيع أن يجد دفاعاً، مدعماً بالمبادئ، عن فن ظل يمارسه - في مجلدات ضخمة - لمدة نصف قرن. والمشروعات الواسعة المركبة التي من قبيل تاريخ كمبردج للأدب الانجليزي (١٩٠٧-١٩١٦) أو تاريخ أكسفورد للأدب الانجليزي (١٩٤٥- ) تلوح، في مجملها، ناضبة القوى على حين أن سلسلة "المرشد إلى الأدب الانجليزي" التي صدرت في سلسلة بليكان (١٩٥٤-١٩٦١) وحررها بوريس فورد تنتمي إلى رد الفعل المناهض للنزعة التاريخية، ولا تكاد تسعى إلى اتباع خطة سردية على الإطلاق. إن الموروث السردي القديم المتحرر لتوماس ورتون، وهازلت، وسنتسبري وأوليفر أولتون قد مات - ببساطة - في انجلترا، رغم أن أمريكيين قلائل كهاردين كريج، واسكتلنديين كديفيد ديتشز، مازالوا يمارسون هذا الفن الذي لا بد أنه كان - بطريقته الخالية من الادعاء - ذا وظيفة تثقيفية واسعة النطاق، كما كان - في بعض الأحيان - يطمح إلى ما هو أرفع من ذلك.

ومع ذلك فإننا إذا أنعمنا النظر وجدنا تيارين بارزين في النموذج المعقد للتاريخ - الأكاديمي النزعة إلى حد كبير - كما مارسه أصحابه على كلا جانبي الأطلنطي. وأحد هذين التيارين مسيحي إلى حد كبير. أما الآخر فهو، إلى حد كبير، ماركسي أو ماركسي سابق. والموروث المسيحي بريطاني أساساً - بل أنجليكاني بالتأكيد - ذو صلات قوية بالعصور الوسطى، ينبع من تحقيق الفيكتوريين الأواخر للنصوص الوسيطة وإلقاء الضوء عليها، كما هو الشأن مع النقاد الأكاديميين المجيدين مثل و.ب. كر (١٨٥٥-١٩٢٣) في كتابيه الملحمة والرومانثه (١٨٩٦) والعصور المظلمة (١٩٠٤) أو تلميذه ر. تشمبرز (١٨٧٤-١٩٤٢) الذي خلفه في وظيفته كأستاذ كرسي بكلية

الجامعة، لندن، عام ١٩٢٢، وسعى باعتباره أنجليكانياً مخلصاً إلى إيجاد شعور بالاستمرار بين انجلترا الحديثة وماضيها الكاثوليكى الوسيط، أو الروائى - الناقد تشارلز وليمز (١٨٨٦-١٩٤٥) وأصدقاؤه: دوروثى سايرز (١٨٩٣-١٩٥٧) وك.س. لويس (المولود عام ١٨٩٨). وكتاب لويس المسمى ألجورية الحب (١٩٣٦)، وكتابه عن أدب القرن السادس عشر وقد نشر كجزء من تاريخ أكسفورد للأدب الانجليزى عام ١٩٥٤، يمكن اعتبارهما نماذج للحيوية غير المتوقّعة فى موروث التاريخ الأدبى المتداعى للزوال، لأنهما يجمعان بنجاح بين نشاط جدلى لا يقل عما نجده لدى أورويل واحترام غير شائع للمزايا التى من قبيل امتياز الشكل واللياقة، وللأشكال الفنية التى عفى عليها الزمن كملاحم إدموند سبنسر وجون ملتن المسيحية. وسنظل نذكر منهج تشمبرز - لويس فى النقد التاريخى. فبالرغم من أنه لم يتمكن قط من احتلال مكان الصدارة فى أيامه، وبالرغم من انه لم يثر سوى القليل من الحماس المنزه عن الغرض، فإنه قد سعى - رغم ذلك - إلى إثبات ذاته فى جوٍ معادٍ، وإلى إسماع صوته.

ومن ناحية أخرى نجد أن الموروث الماركسى فى الأدب الانجليزى الحديث قد كان أمريكياً فى أغلبه، لأن مغازلة المثقفين البريطانيين للماركسية - أيام الحرب الأهلية الأسبانية - كانت عابرة، وأشد اتساماً بالطابع الانجليزى الأخلاقى من أن تخلق مدرسة أدبية ماركسية حقيقية. أما الحصيلة الأمريكية - رغم أنها خليقة بأن تلوح هرطقة بالمقاييس السياسية الماركسية الصارمة - فقد كانت أعمق تأثراً بماركس من حصيلة بريطانيا. ومن قبيل المفارقة أن يكون قسم كبير منها ماركسياً سابقاً أو مناهضاً للماركسية. ولكننا نحس بثقل وجدية الاهتمامات الاجتماعية التى فى الكتابات الأخيرة لأمثال إدموند ولسون (المولود عام ١٨٩٥) ولايونل ترلنج (المولود عام ١٩٠٥) على حين أن النقد الذى كتبه الماركسيون البريطانيون السابقون فى فترة ما بعد الحرب - و.هـ. أودن وستفن سبندر - لا يحمل سوى القليل، أو لا شيئاً على الإطلاق، من آثار المعارك السياسية القديمة التى خاضها هؤلاء الكتاب.

إن كل نقد ماركسى تاريخى النزعة حتماً، وهو تاريخى بمعنى خاص من حيث انه يحكم على كل أدب معاصر من حيث تأثيره السياسى، وعلى كل أدب الماضى من حيث علاقته بالقوى الاجتماعية. إنه - كالكثير من نقد القرن التاسع عشر - نسبى النزعة أساساً. فليس هناك ناقد ماركسى خليق بأن يكتب مقالة عنوانها "مغالطة النية". وليس هناك ناقد ماركسى يمكن، عقلاً، أن ينتمى إلى الحركة الجمالية، أو إلى مدرسة النقد الجديد. وليس فيهم من هو فردى النزعة بما يكفى لأن يجعله ناقداً

أخلاقياً. ومع ذلك فإن كل النقاد المجيدين يتسمون، بطبيعة الحال، بفردية تميزهم، بما في ذلك إدموند ولسون ولايونل ترلنج. وكلمة "ماركسي" لا تلائمهما إلا بمعناها العريض. فإدموند ولسون يخبرنا في إهدائه لكتابه المسمى قلعة اكسل (١٩٣١) أنه تعلم من كرستيان جوس، الذي درّسه في جامعة برنستون، أن "النقد الأدبي ينبغي أن يكون تاريخاً لأفكار الإنسان وتصوراته في مهاد الأوضاع التي شكلتها". وهذا برنامج قد كان أي ناقد فيكتوري خليقاً بأن يتقبله. ودراسة ولسون – في كتابه الأول هذا – ليتس وفاليري وإليوت وبروست وجويس وغيرهم لا بد أنها قدمت إلى آلاف الناس مدخلاً قيّماً إلى الحركة الحديثة في الأدب، وامتازت بالوضوح ويتسامحها (خاصة في الفصل الافتتاحي الذي يُعرّف بالرمزية) مع بعض القيم البورجوازية:

"إن كل شاعر رمزي له شخصيته الفريدة. وكل لحظة من لحظاته لها نغماتها الخاصة . . ومهمة الشاعر هي أن يبتدع اللغة الخاصة التي تكون، وحدها قادرة على التعبير عن شخصيته ومشاعره".

ومواهب ولسون، كناقد، صحفية بأرفع معاني هذه الكلمة. وقد امتدت عبر رقعة واسعة من المراجعات التي كُتبت بأسلوب تأملي له وزنه، على نحو غير مألوف: فهو موهوب في التلخيص الجذاب الذكي، والتعريف السريع البسيط بالحركات التاريخية المعقدة، ولكنه ليس ناقداً أكاديمياً. وهناك لايونل تريلنج ذو النزعة التاريخية المفعمة بالعاطفة – ولعلها أن تكون أثراً لاهتماماته السياسية في الثلاثينيات والأربعينيات – التي ترتفع، المرة تلو المرة، إلى مستوى الاهتمام الخلقي، حتى ان اسمه لينتمي إلى طائفة النقاد الأخلاقيين بقدر ما ينتمي إلى طائفة النقاد التاريخيين. وقد كان كتابه الأول، وهو دراسة لماثيو أرنولد (١٩٣٩)، زاخراً بالاهتمام الجاد بقضايا المجتمع والطبقة. على حين أن مقالته التي ظهرت في عام ١٩٤٢ وعنوانها "الاحساس بالماضي" – وقد نشرها فيما بعد في كتابه الخيال اللبرالي (١٩٥٠) – أقوى رد تاريخي النزعة على هجمات النقاد الجدد. فالنقاد الجدد – كما يقول ترلنج – "ينسون أن العمل الأدبي حقيقة تاريخية على نحوٍ لا راد له، وأن . . تاريخيته حقيقة تدخل في نطاق خبرتنا الجمالية". وهذه "الماضية" كما يسميها ترلنج – ممجداً بذلك اصطلاحاً استعمله إليوت قبله بجيل في مقالة "الموروث والموهبة الفردية" (١٩١٩) – هدف أساس للدراسة النقدية، لأن "الوعي بواقعية الماضي كماضٍ هو السبيل الوحيد لجعلنا نشعر به وكأنه ماضٍ وحاضر".

ومثل هذا الحل الوسط الذكي يسعى إلى التوفيق بين وظيفة الناقد ووظيفة المؤرخ اللتين انفصلتا – على نحو غريب – في سنوات ما بين الحربين العالميتين. فتجدد

احترام النقاد للعملية التاريخية، وتجدُد احترام المؤرخين للتمييز النقدى سمة بارزة من سمات النقد الانجليزى فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة منذ عام ١٩٤٥, لأن الانتقائية الحكيمة هى خير ما يستطيع أن يستوصى به الموروث النقدى، إذ يُذكرنا بأن وقوف الناقد الأدبى ومؤرخ الأدب موقف المتباعدين لم يحدث إلا نتيجة مصادفة تاريخية عابرة. فالشعر – بطبيعته المبهجة على نحو فريد – يرفض الخضوع لأى معيار وحيد. والناقد الجيد هو الذى يدرك أن مقدرته على التمييز رهن باتساع آفاقه وتفتحه على مختلف المؤثرات.

## أيفور ونترز

# مشكلات تواجه الناقد الحديث للأدب

### تقديم

أيفور ونترز. كم من القراء قد سمع به، دع عنك أن يكون قد قرأ له؟ ومع ذلك فهو واحد من أكبر النقاد الأمريكيين فى القرن العشرين، وشخصية خلافية ترتفع حولها أمواج الجدل وتنخفض. إنه الناقد الأخلاقى، بامتياز، ضرب من ف.ر. ليفيز أمريكى: كلا الرجلين صارم الأحكام، قاطع الرأى، حاد اللهجة، لا يهادن ولا يجامل ولا يتردد فى أن يصدم الرأى الأدبى العام. كلاهما، أيضاً، بدأ بالتلمذة لرموز الحداثة - باوند وإليوت - ثم انقلب عليها. فى حالة ليفيز كان الانقلاب فى اتجاه الرواية، خاصة، د.هـ. لورنس، معبوده الأكبر. وفى حالة ونترز كان الانقلاب إلى التيارات الأكثر تقليدية فى مطلع القرن العشرين: هاردى، وسترج مور، وروبرت بردجز، وابنته إليزابث داريوش فى انجلترا؛ وإدوين أرلنجتون روبنسن فى الولايات المتحدة.

ولد ونترز فى شيكاغو بولاية إلينوى فى ١٧ أكتوبر ١٩٠٠. تلقى دراسته فى جامعة شيكاغو ١٩١٧-١٩١٨ وجامعة كولورادو حيث حصل على الليسانس ثم الماجستير فى ١٩٢٥. حصل من جامعة ستانفورد بكاليفورنيا على الدكتوراه فى ١٩٣٥. تزوج من الكاتبة جانيت لويس فى ١٩٢٦ وأنجبا ولداً وبنتاً. اشتغل محاضراً فى الفرنسية والإسبانية بجامعة إيداهو، بوكاتلو، من ١٩٢٥-١٩٢٧. اشتغل مدرساً (١٩٢٨-١٩٣٧) ثم أستاذاً مساعداً (١٩٣٧-١٩٤١) ثم أستاذاً مشاركاً (١٩٤١-١٩٤٩) ثم أستاذاً للأدب الانجليزى (١٩٤٩-١٩٥١) ثم "أستاذ كرسى ألبير جيرار للأدب" (١٩٦١-١٩٦٦) بجامعة ستانفورد. أسس ورأس تحرير مجلة "جايروسكوب"، لوس ألتوس، كاليفورنيا ١٩٢٩-١٩٣٠. اشتغل محرراً بمجلة "هاوند آند هورن" (الكلب والنفير) ١٩٣٢-١٩٣٤. كان زميلاً بمدرسة كينيون للأدب الانجليزى فى جامبير، بولاية أوهايو، من ١٩٤٨-١٩٥٠. نال كثيراً من الجوائز وشارات التقدير: منحة من المعهد القومى للفنون والآداب (١٩٥٢). جائزة جامعة برانديز للفنون الخلاقة فى الشعر (١٩٥٩). جائزة هاريت مونرو للشعر (١٩٦٠). زمالة ججنايم (١٩٦١).

جائزة بولينين (١٩٦١). منحة الأوقاف القومية للفن (١٩٦٧). عضو الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم. توفى فى ٢٥ يناير ١٩٦٨ .

ونترز، إلى جانب كونه ناقداً، شاعرا له من الدواوين: الرياح غير المتحركة (١٩٢١)، ظل العقعق (١٩٢٢)، التلال الجرداء (١٩٢٧)، البرهان (١٩٣٠)، الرحلة وقصائد أخرى (١٩٣١)، قبل الكارثة (١٩٣٤)، قصائد (١٩٤٠)، السلاح العملاق (١٩٤٣)، ثلاث قصائد (د.ت.)، إلى الروح القدس (١٩٤٧)، مجموعة القصائد (١٩٥٢، طبعة منقحة ١٩٦٠)، القصائد الباكرة (١٩٦٦).

وله قصة عنوانها "حافة الظلام" (١٩٣٢).

وأعماله النقدية تشمل:

ملاحظات حول آليات الصورة الشعرية: وصية حجر (١٩٢٤)

حالة دافيد لامسون: ملخص، بالاشتراك مع فرانسس ثيريزا رسل (١٩٣٤)

البدائية والانحطاط: دراسة للشعر التجريبى الأمريكى (١٩٣٧)

لعنة مول: سبع دراسات فى تاريخ الظلامية الأمريكية (أى معاداة التنوير) (١٩٣٨)

تشريح اللامعنى (١٩٤٣)

إدوين آرلنجتون روبنسن (١٩٤٦) – طبعة منقحة (١٩٧١)

دفاعاً عن العقل (١٩٤٧) طبعة منقحة ١٩٦٠

وظيفة النقد: مشكلات وتدريبات (١٩٥٧)

حول الشعراء المحدثين (١٩٥٩)

شعر و.ب. ييتس (١٩٦٠)

شعر ج.ف. كننجام (١٩٦١)

صور الاكتشاف: مقالات نقدية وتاريخية عن صور القصيدة ا لقصيرة فى اللغة الانجليزية (١٩٦٧)

مقالات ومراجعات لم تجمع من قبل، بتحرير فرانسس ميرفى (١٩٧٦)

هارت كرين وونترز: مراسلاتهما الأدبية، بتحرير توماس باركنسون

وحرر من الكتب:

اثنا عشر شاعراً من المحيط شاعراً من المحيط الهادى (١٩٣٧)

قصائد مختارة لإليزابث داريوش (١٩٤٨)

شعراء المحيط الهادى، الجزء الثانى (١٩٤٩)

(بالاشتراك مع كنيث فيلدز) السعى وراء الواقع: منتخبات من قصار القصائد فى اللغة الانجليزية (١٩٦٩)

المقالة التى أقدمها هنا "مشكلات تواجه الناقد الحديث للأدب" هى أول مقالة فى كتاب "وظيفة النقد"، وقد ظهرت لأول مرة فى مجلة "ذا هدسون رفيو" (خريف ١٩٥٦). أما مقالة "الأدب الانجليزى فى القرن السادس عشر" فهى آخر مقالة فى الكتاب ذاته، نشرت بنفس المجلة فى صيف ,١٩٥٥

## مشكلات تواجه الناقد الحديث للأدب

– ١ –

إن أول مشكلة تواجه ناقد الأدب هى أن يجد نمطاً من العيش يمكّنه من تنمية عقله، وممارسة فنه، وأن يعول أسرته. إن الجامعات تقدم حلاً واضحاً، ولكن المسألة تستحق على الأقل مناقشة قصيرة.

إن الجامعات كما نعرفها اليوم قد نمت حديثاً نسبياً، فى هذا البلد الولايات المتحدة على وجه اليقين وإلى حد كبير فى الخارج. لقد نمت خلال فترة ازدهرت فيها الأفكار الرومانتيكية عن الأدب. لقد اعتُبر الأدب فى هذه الفترة، أساساً، "تعبيراً" عن الوجدان، وعلى هذا النحو نظر إليه الشعراء والأساتذة والنقاد بنفس الدرجة تقريباً، ومن ثم فهكذا كان أساساً. كان يُنتظر من الشعراء وسائر الكُتّاب أن يكونوا مزاجيين ولا مسئولين، ومن ثم فهكذا كانوا فى كثير من الأحيان. ونجد أن كثيراً من الأشخاص المزاجيين اللامسئولين، الذين ما كانوا ليحسبوا قط انهم فنانون فى عصور أسعد حظاً، قد أُفضى بهم إلى الاعتقاد بأن نواحى ضعفهم من علامات العبقرية. هكذا صار الأساتذة يرتزقون مما يعدونه درساً جدياً للأدب. ولكن الأشخاص الذين كانوا ينشئون الأدب لم يكونوا جادين، فى رأى الأساتذة وأحياناً فى الحقيقة، ومن ثم اعتبروا غير

صالحين لدراسته أو تدريسه. وتقليدياً كانت كل مجموعة تنظر إلى الأخرى بعين الازدراء.

وعندما كنت شاباً كنت أنا ومعاصريّ ننظر إلى إرفنج بابت، الذى كان فى الخامسة والثلاثين عندما ولدت، على انه أستاذ، وكان ثمة من الأسباب ما يبرر ذلك: فقد كان يحمل هذا اللقب بجامعة هارفارد، وكان من الواضح أنه قرأ الكثير، كما كان من الواضح تماماً انه يفتقر إلى نفاذ البصيرة عندما يكتب عن الشعر، وكان يعتنق عدداً من الأفكار يمكن استخدامها لولا انه بسّط بعضها وخلط بين البعض الآخر بما يجعل التعرف عليها أمراً عسيراً. بيد انه فى نظر زملاء بابت، كان بابت أستاذاً من طريق السماح الاكراهى، إلى حد كبير، فقد كان فى الحقيقة مبتكراً خطراً. لم تكن النقطة هى انهم اكتشفوا مكامن الضعف فى نسقه النقدى، لأنه على قدر علمى ليس ثمة دليل مطبوع على أنهم فعلوا ذلك، وإن كانوا قد وجهوا إليه اعتراضات كثيرة لا صلة لها بالموضوع.(١) كانت المشكلة هى انه ناقد، وانه دافع عن النقد كنظام أكاديمى، وهاجم الكليات والجامعات لإهمالها له.

بيد أنه فى نظر شباب جيلى كان بابت هو الأستاذ مجسداً: وكان باقى الأساتذة حشداً لا ينماز فيه واحد عن غيره. وكانت لبابت طريقةٌ لقول أشياء غبية عن القصائد العظيمة: ومن ثم فقد اتجهنا بأنظارنا إلى أماكن أخرى من أجل الاستفادة. ووجدنا الاستفادة لدى إزرا باوند. كان باوند يملك من الدرس ما يكفى للتأثير فى الشباب، ولكنه كان إلى حد كبير درساً لغوياً. كان عاجزاً عن التفكير، وكانت نظرياته فى الشعر لا تعدو أن تكون إعادات تقرير لأصول ظلت تزدهر أكثر من قرنين: الأصول الأكّالة لارتباطية القرن الثامن عشر ورومانتيكيته المسرفة فى العاطفية. لكننا كنا جهلاء، وكانت أصوله - كما قررها - تلوح جديدة. أضف إلى ذلك انه كان يمتلك ملكتين وثيقتى الاتصال يفتقر إليهما بابت: كان يستطيع كتابة شعر مهما يكن من تخريب نظرياته له فقد كان ينم على عبقرية حقيقية فى اللغة؛ وكان يستطيع أن يرينا قصائد وقطعاً رائعة حقاً وصدقاً. لقد أرانا قصائد رائعة ندت عن ملاحظتنا، على حين ان بابت كثيراً ما كان يسيئ فهم قصائد رائعة كنا على ألفة بها. ولمدة تقرب من خمسة عشر عاماً كان باوند أقوى النقاد، فى الأدب الأمريكى، تأثيراً وذلك بقدر ما يخص الأمر النتائج العملية. وعندما حُل محله كان الذى خلفه هو حواريه إليوت الذى لم يقم بالكثير سوى إعادة أفكاره بأسلوب أكثر دماثة. إن حواريى باوند قد ورثوا، أساساً، أفكاره دون مواهبه - وهو الإجراء المألوف - ولما كانت الأفكار سيئة جاءت النتيجة

سيئة. كان يمكن لباوند أن يغدو ناقداً أكثر فاعلية بكثير لو انه تمكن من أن يدرس على يدىّ مؤرخ للأفكار من الطبقة الأولى، ولكن لم يكن ثمة تقريباً أىٌ من هؤلاء فى أيام باوند، وقد انشق على النظام الجامعى بسبب حادثة غبية فى كلية صغيرة من كليات وسط الغرب، وظل يهاجم النظام بعنف طوال بقية حياته.

إن باوند وبابت يمثلان الانشقاق التقليدى على نحو طيب بدرجة كافية، حتى على الرغم من أن زملاء بابت ربما ظنوه واقفاً فى جهة اليسار أكثر مما ينبغى. كان كلُ منهما يمتلك ملكات طبيعية يفتقر إليها الآخر، ولم يتدرب أيهما على المناطق التى كانت قدراته ناقصة فيها. والآن فإنى لن أذهب إلى حد القول بأن التدريب بديل للموهبة، ولكنى بعد عشرين عاماً من التدريس أجدنى على اقتناع بأن التعليم ممكن وانه إذا كان امرؤ لامعاً فى قسم ذهنى معين، فمن الممكن عادةً تحسينه - وتحسينه قدراً كبيراً - حيث هو ضعيف. بيد انه إذا أُريد القيام بمثل هذا التعليم فينبغى على الأقل أن يقوم به امرؤ كفؤ، بدرجة مقبولة، فى كل الميادين قيد البحث. ومنذ خمسة وعشرين عاماً مضت لم يكن مثل هؤلاء الرجال، ببساطة، متوافرين فى الجامعات الأمريكية، ولم يتوافروا قبلها قط. أما اليوم فثمة عدد لا بأس به منهم. ويمثل هذا التغير ثورة فى تدريس الأدب. وأثناء هذه السنوات تحسنت نوعية الدرس التقليدى أيضاً، وأعتقد أن هذا التغير راجع إلى حد كبير إلى النقاد أعضاء هيئات التدريس فى الكليات. لست أعنى أن النقاد يملكون دائماً كل الإجابات ولكن بعضهم يعرف على الأقل بعض الأسئلة المهمة، وهم ينبهون الفكر والإدراك، ونتيجة ذلك هى درجة من التعقيد بين الدارسين الأصغر سناً فى عصرى لم أكن أجدها لدى من هم أكبر منى سناً. وتتجه شكوكى إلى أن هذا الفارق فارق فى التعليم أكثر منه فى الموهبة الفطرية، رغم ان من الحق أيضاً أن بعض الأشخاص الموهوبين يبقون الآن فى مهنة التدريس وكانوا، فى جيل مضى، خليقين ألا يجدوا فيها مستقبلاً. (٢)

لا ريب فى ان هذه الثورة قد بدأها بابت، ولكن حفنة من الرجال فى جيلى قد تحملت وطأتها: رانسوم، وتيت، وبروكس، وبلاكمر، وأنا. أما نقاد شيكاغو، وبعضهم أكبر سناً من أىٍ من الرجال الذين ذكرتهم لتوى، فقد دخلوا المشهد فى فترة لاحقة بعض الشىء. وإنى لفخور بدورى فى هذه الثورة ولكنه لم يكن دوراً سهلاً. فمن بين السادة الأربعة الذين تولوا رئاسة قسم اللغة الانجليزية بجامعة ستانفورد فى أيامى أخبرنى ثانيهم - الأستاذ ا.ج. كندى الراحل - ان النقد والدرس لا يمتزجان، وانى إذا أردت أن أغدو دارساً جاداً فعلىّ بهجران النقد. وأخبرنى بالمثل أن الشعر والدرس لا

يمترجان، وأنه تخلى عن كتابة الشعر فى سن الخامسة والعشرين. وأضاف أن أعمالى المنشورة عار على القسم. ولحسن حظى كان الوحيد بين رؤساء القسم الأربعة الذى يعتنق هذه الآراء، ولكن الواحد كان فيه تقريباً الكفاية. ولم يكن استثناءً بقدر ما يخص الأمر المهنة ككل. فقد كان ثمة رجال آخرون مثله فى جامعة ستانفورد، بعضهم فى مراكز أعظم سلطة، وكان ثمة آخرون مثله فى أماكن أخرى. وإن اثنين على الأقل من النقاد الذين ذكرتهم فى صدد نفسى قد مرا بخبرات مشابهة، وقد سمعت دارسين محترمين يروون قصصاً تتسم بالوقاحة الجلفة عن أو لواحد أو اثنين من هؤلاء الرجال وسمعتهم يروون هذه القصص كما لو كانت الأحداث التى تتضمنها تمثل انتصاراً للذهن أو للفكاهة أو لكلا الأمرين. إن قسماً كبيراً من هذا النوع من الأمور راجع إلى الغيرة البشرية التى لا يمكن استئصالها، ولكن قسماً كبيراً منه راجع إلى القسمة التقليدية التى ذكرتها، وبقدر ما ترجع إلى هذا يخلق بنشاطها أن يقل مع الزمن. بيد انى وزملائى من النقاد مازلنا نلوح أشبه بالبوهيميين فى نظر كثير من زملائنا. والحق ان نقاد شيكاغو، الذين كانوا جميعاً دارسين محترمين للتاريخ قبل أن يعلنوا اهتمامهم بالنقد، قد نُظر إليهم بقدر كبير من العداء من جانب سائر الدارسين عدداً من السنوات، كما لو كانوا خوارج على نحوٍ ما. ويلوح انهم بدورهم ينظرون إلى كل النقاد الآخرين - مهما كانت درجاتهم أو وظائفهم الأكاديمية - على انهم لم يُعمّدوا أو أسوأ.

بيد أن مجموعة شيكاغو أستاذة بالمعنى الفنى للكلمة، مهما ظن الأساتذة الآخرون. وانطباعى العارض هو أن مجموعة شيكاغو دارسون منهجيون، بالأشكال التقليدية للدرس، أكثر مما هو الشأن مع النقاد الجدد الذين ذكرتهم لتوى، وهم أقل موهبةً بعض الشىء فى تفهم الأعمال الأدبية. بيد أن المجموعتين قد اقتربتا بدرجة كافية بحيث يمكنهما - بقدر ما يصدق ذلك على هؤلاء الناس - أن تفهم إحداهما الأخرى إلى حد ما كلما رغبت فى بذل المجهود اللازم لذلك. وقد عبرتا الخطوط فعلاً هنا وهناك. إن مستر أولدر أولسون، وهو واحد من مدرسة شيكاغو، قد كتب كتاباً يتغنى بمديح واحد من أكثر رومانسيى عصرنا سذاجة: أعنى الراحل ديلان توماس. وإنى أشك، أو دعنى أقول انى آمل فى أن أستطيع وأنا آمن أن أشك، فى ان يكون أىٌ من رفاقى البوهيميين على هذا القدر من البراءة.

- ٢ -

موجز القول إن الدارسين قد غدوا أكثر أدبيةً، حتى عندما يلوح أحياناً انهم، مثل الأستاذ أولسون، يسومون سرح اللهو متأخراً. وقد غدا رجال الأدب أكثر درساً.

وكلا المجموعتين فى الجامعات وهذا فوز على أكبر قدر من الأهمية خاصة للشبان الذين يتلقون الآن مناهج متقدمة فى الأدب. ولكن ما هى المنجزات الأخرى للنقد فى عصرنا؟ ماذا صنع النقاد غير طرح أسئلة مهمة، وإذاعة نظريات غير كاملة أو غير قابلة للذياد عنها، ومهاجمة نظريات الآخرين، والدفاع عن تفضيلهم لأعمال بعينها غير تحريك الدارسين الأكبر سناً إلى القيام باليسير القليل من الفكر وتنبيه طلبة الدراسات العليا فى هذا البلد إلى فكر عن الأدب أنشط من أى شىء شهدناه من قبل؟ أمن العدل أن نتطلب منهم ما هو أكثر من هذا؟ أظن أن من العدل أن نتطلب ما هو أكثر، وأظن أنهم لم يقوموا إلا بالنزر القليل فى سبيل ما هو أكثر.

لئن أردنا أن يتوافر لدينا أى نوع من الهداية النقدية، لقد تعين أن يكون لدينا نوع ما من المنهج أو المناهج النقدية يمكن تطبيقها حقاً على الموضوع قيد البحث. ولئن أردنا أن يتوافر لدينا أى نوع من المنهج النقدى، لقد تعين علينا أن نفهم موضوعين بوضوح إن كثيراً أو قليلاً: إمكانات الأنواع المختلفة من المادة، وإمكانات الأشكال الأدبية المتنوعة. وأى فهم لهذه الموضوعات سوف يعتمد بدوره على نظرتنا إلى غرض الأدب أو علته النهائية. وعموماً قد خشى نقادنا أن يُلزموا أنفسهم أى نظرية عن العلة النهائية، أو هم إذا أوصوا بعلة من هذا النوع خشوا أن يقرروها بوضوح وأن يطبقوها، ومن ثم أُقعدوا منذ البداية. والنظريات التى قُدمت لا تكاد تصمد للفحص.

فلأضرب مثلاً.

لقد كتبت بالتفصيل عن ت.س. إليوت وعن جون كرو رانسوم فى مواضع أخرى. إن كلا الرجلين قد نقد قصائد مفردة وأعمالاً أخرى على نحو يتفاوت تفصيلاً ومن ثم عرضا نفسيهما للهجوم على نحو أجدنى من أجله - إذا كان لى أن أستعير عبارة من مستر رانسوم - أبجلهما. فبمثل هذا النقد فقط نرسى أسس النظريات العامة، والرجال المستعدون للانغماس فى مثل هذا النقد يملكون شجاعة معتقداتهم. وثمة عمل مشابه قد أنجزه تيت، وبروكس، وبلاكمر. غنىٌ عن القول ان كثيرين آخرين قد قاموا بمثل هذا العمل، ولكن هؤلاء هم الرجال الذين أثّروا فى عصرنا أكثر من غيرهم. إن إليوت مُنظّر متناقض على نحو بالغ، ولكن يبدو أنه يرى الأدب على انه تعبير عن الوجدان، والوجدان على انه يتقرر بالعصر: وعلى ذلك فهو جبرى بقدر ما يخص الأمر الأدب، وما يمكن أن يدعوه المرء بالنسبية التاريخية، رغم الحقيقة الماثلة فى انه لا يميل حقاً إلى أدب القرن التاسع عشر. ورانسوم أكثر اتساقاً بكثير، وهو - بخلاف إليوت - يحاول أن يكون متسقاً وأن يوضح آراءه، ولكن عقيدته عن المحاكاة -

ومنهما يشتق عقيدته عن اللب المنطقى ونسيج النوافل - تلوح مجرد نظرية أخرى مصنوعة صناعة منزلية دفاعاً عن التقنيات الارتباطية التى نمّاها القرن الثامن عشر. إن إليوت، المنحدر روحياً من صلب باوند، وتيت - الذى تنبع أفكاره من رانسوم جزئياً ومن إليوت جزئياً - منخرطان بعمق فى أصول متقاربة.

إن بروكس يقدم نظرية فى التعارض القائم على التورية الساخرة، أو المفارقة، باعتبارها نظريةً فى البناء الشعرى، نظرية أدلى ر.س. كرين ببعض اعتراضات بالغة الرجاحة عليها. (٣) إن أسوأ صعوبة فى نظرية بروكس، كما نراها عند التطبيق، هى كما يلى: إن أى قصيدة يستطيع أن يرصد فيها البناء القائم على التورية الساخرة أو المفارقة - وهو يستطيع أن يرصده فى أى قصيدة تقريباً - تلوح له ممتازة، ولا شىء سوى هذا البناء يلوح انه فى رأيه متضمَّن فى فن الشعر. إن العيوب الأسلوبية لقصائد "الرخصة الكنسية" لجون دن و"مرثية كتبت فى فناء كنيسة ريفية" لتوماس جراى و"أنشودة حول لمحات الخلود" لوردزورث و"بين أطفال المدرسة" لييتس - وعيوب هذه القصائد كثيرة وجدية - لا وجود لها فى نظره. فعيوب خيوط هذه القصائد تغدو فضائل من حيث المنهج. وكلٌ من هذه القصائد فى مثل جودة الأخريات، وعلى قدر ما يمكن للمرء أن يرى: فى مثل جودة أى قصيدة أخرى. وكمثل كرين، فإنه يلوح انه ينظر إلى الشعر على انه مجرد بناء - وهو عند بروكس نوع من التوازن بين نقائض خيطية - وليس على انه منهج قابل للتعريف لفهم الخبرة الإنسانية والحكم عليها. إنه أدنى من كرين للسبب الذى يوضحه كرين فى هذا: إنه يبذل محاولة جادة لاستكشاف إمكانات من مبدأه فى تحليلات لقصائد كثيرة. وكلا الرجلين لا يلوح انه على ذكر من أن وظيفة النقد الأولى هى التقويم، وانه ما لم ينجح النقد فى تقديم نسق تقويمى، قابل للاستخدام، فإنه لا يساوى إلا النزر القليل.

يلوح ان بلاكمر عازف عن ان يُلزم نفسه أى مبادئ، ولكنه يشعر بأن كل المبادئ ينبغى استخدامها كمناهج للاستكشاف (٤). ولا يشعر المرء قط بأنه على يقين من السبب فى انه ينبغى استخدامها، حيث اننا لا نعرف - ونحن نقرأ بلاكمر - ما الذى نبحثٍ عنه، وتتجه شكوكنا إلى انه لا يبحث إلا عما قد يتصادف أن يقرأه. يلوح انه نسبىٌ، والنسبى فى النقد قليل النفع لأى امرئ خلا ذاته، ويود المرء لو يحتفظ بحقه فى الشك حتى فى هذا. ومهما يكن من أمر فقد أكون ظالماً لبلاكمر حيث انه قد أهمل فنون بناء الجملة والتنظيم إلى الحد الذى يكاد يستحيل معه فهمه.

وآلن تيت، فى كتابه المسمى "العقل فى الجنون" (٥)، قد نشر أربع مقالات لها بعض الصلة بما أريد أن أقوله. وهذه المقالات، بالترتيب الذى تظهر به فى الكتاب، هى:

وظيفة النقد فى الوقت الحاضر – الأدب من حيث هو معرفة – التوتر فى الشعر – الآنسة إميلى ]دكنسن [وواضعو البيليوجرافيا. إن أولى هذه المقالات وآخرها هى، أساساً، هجمات على أساتذة الأدب الانجليزى خاصة فى كليات الدراسات العليا. ومقالة "الأدب من حيث هو معرفة" هجوم فى الأساس على دارسى علم المعانى. فلأقل على الفور إنى أظن هجومه على دارسى علم المعانى فعالاً جداً، رغم انى أحسب انه لو لم يجشم تيت نفسه عناء هذا العمل لاضطلع به امرؤٌ آخر نيابة عنه – والحق ان هذا العمل كان يمكن أن تقوم به تخريبات الزمن العادية. أما عن الأساتذة الذين يهاجمهم فإنهم ليسوا وهماً: إنهم الأساتذة الذين ينغمسون فى الدرس الأدبى "الجاد" – البيليوجرافيا، وفقه اللغة، ونقد النصوص وما إلى ذلك من أنساق – لكى يرسوا قواعد النقد، والذين لا ينظرون إلى النقد بعين الزراية فحسب وإنما يبذلون قصارى جهدهم من أجل قمعه فى الجامعات. أنا أيضاً قد عرفت هؤلاء الناس. إنهم الآن أقل عدداً مما كانوا عليه عندما كتب تيت هذه المقالات، وعددهم آخذ فى التناقص. كان هؤلاء الرجال حمقى، وحيث مازالوا يزدهرون مازالوا حمقى، وقد مارسوا قدراً كبيراً من السلطة فى الماضى ولا ريب فى انهم مازالوا يمارسون السلطة بدرجات متفاوتة فى مؤسسات متنوعة. ومع ذلك فإنه حتى منذ خمسة عشر أو عشرين عاماً خلت كانت هذه المقالات محاكاة ساخرة للدارس التاريخى الجاد، الدارس الذى ينغمس فى فحص الوقائع لأن الفحص مفيد والذى كانت ملكاته الحقيقية – وإن تكن محدودة – تنحو ذلك النحو. ويولد تيت انطباعاً مؤداه ان محاكاته الساخرة هى النمط العالمى وهذا، فيما أظن، ليس عدلاً. والحق ان من النعم ان الدارس التاريخى لم يكن، كقاعدة، ينغمس فى النقد فهو فى العادة لا موهبة له فيه. ومن ناحية أخرى فإن كلاً من تيت وأنا قد كان خليقاً أن يكن رجلاً أعظم جهلاً لولا عمل هذا الدارس: لقد أعان على تعليمنا.

لقد أعان على تعليمنا بأداء واجبه الأمثل، ويجمل بنا أن نعين على تعليمه وخلفائه بأداء عملنا؛ لأن دراسة الأدب أمر بالغ المشقة: تتضمن رُقعاً كبيرة ومتنوعة من العلم، ولن يتمكن منها كليةً أو يوضحها رجلٌ واحد بمفرده. تقول جملة تيت النهائية فى مقالة "وظيفة النقد فى الوقت الحاضر": "إنما الأدب هو المعرفة الكاملة بخبرة الإنسان، وبالمعرفة أعنى الفهم الفريد والمتشكل للعالم وهو ما لا يقدر عليه غير الإنسان". وعند نهاية مقالة "الأدب من حيث هو معرفة" يدلى بتقرير مشابه. إنما رأيى ان مثل هذا التقرير كان ينبغى أن يرد فى صدر المقالة، وأن تستكشف المقالة بعد ذلك متضمنات التقرير على نحو وافٍ. ولو كان تيت قد كتب مقالة كهذه لأدى وظيفته المثلى

كناقد، وهى وظيفة يلوم الدارسين التاريخيين على انهم لم يؤدوها. مرة واحدة فقط، على قدر ما يمكننى أن أتذكر، قد تحرك تيت فى الاتجاه الذى أوصى به، ولكن لا أنا ولا أقدر طلبة الدراسات العليا عندى قد نجح فى رسم مجرى حركته.

إنى أشير إلى مقالته المسماة "التوتر فى الشعر". ففى هذه المقالة يستخدم كلمة "توتر" tensionلكى تشمل معانى الكلمتين المشتقتين منها: الماصدق extension والمفهوم .intensionإن الماصدق يعنى الإشارة، والمفهوم يعنى الإيحاء. والتوتر المثالى فى القصيدة هو الحد الأقصى من المضمون لكلا الأمرين. ولكن ما الحد الأقصى هنا؟ وهل ثمة أى علاقة وظيفية بين الواحد والآخر، هل ثمة أى لياقة فى العلاقة متضَمنة؟ لا يخبرنا تيت. إنه، كأرنولد من قبله، يمنحنا حفنة من المحاكّ، قطعاً من الشعر يميل إليها رغم انه يقر بأن بعضها ليس من أعظم الشعر، وهى ملحوظة أساساً للسبب الماثل فى أن بعضها يشبه بعضاً على نحو ليس بالغ الوضوح. ولو انى جئت إلى مقالته هذه دون إعداد، لاتجهت شكوكى إلى ان تيت يشير إلى شىء قريب من العلاقة التى حاولت أنا نفسى أن أُعرفّها بين الدافع (ويُشار إليه على أوضح نحو فى المحتوى الإشارى للغة) والوجدان (ويُشار إليه على أوضح نحو فى المحتوى الإيحائى) وانه يتطلب علاقةً يمكن الدفاع عنها بين هذين الأمرين. ومع ذلك فقد أخبرنى تيت فى محادثة بيننا انه يعد نظريتى غير قابلة للذياد عنها فلسفياً، وإن تكن نافعة كسلاح تكتيكى. وعندما سألته أن يشرح قوله هذا امتنع. ربما لم يكن من العدل أن يسوق المرء من محادثة – والحق انى واثق ان ذلك ليس عدلاً – ولكن المسألة مهمة، وتيت لم يرد على سؤالى بعد ذلك قط. ولئن حفز انتهاكى للّياقة تيت إلى أن يشرح ما يعنيه، لرضيت بالاً، وكان من المؤكد أن أزداد علماً.

والشخصية القيادية فى مجموعة شيكاغو هى ر.س. كرين وهو واحد من النقاد القلائل الأحياء الذين حاولوا أن يحددوا أى نوع من المنهج النقدى. من المستحيل ألا يشعر المرء بتعاطف كبير مع كرين: فهو بالتأكيد رجل منكب على عمله. ومهما يكن من أمر فإن نقطة الضعف المركزية فى فكره تطابق ما نجده لدى كثير من النقاد الآخرين: رفضه تحديد أى علة نهائية للشعر غير كمال شكله الخاص – مهما كان معنى ذلك. يلوح أحياناً انه يعتقد ان ثمة – أو قد توجد أحياناً – علاقة بين الشعر والحكم المعنوى: والأغلب أن يخبرنا ان الشعر، أو المأساة الشعرية على أية حال، تمنحنا المتعة لأنها توقظ ثم تسكّن انفعالات قوية. لكنه لا يتابع أياً من هذين الموضوعين. إنه لا يخبرنا بما إذا كان كلُ شعر له قيمة معنوية، أو إذا لم يكن كذلك كيف يختلف بعض الشعر عن

غيره فى هذا الصدد. ولا هو يخبرنا بالسبب فى أن الانفعالات القوية يجب إما أن تُوقظ أو أن تُسكَّن، ولا ما العلاقة بين هاتين الظاهرتين وأى تقنية شعرية. ولا يقدم تصوراً للياقة الوجدان فى سياق معطَى، أو ما دعوته فى مكان آخر العلاقة الدقيقة بين الوجدان والدافع، وإنما يلوح انه يعد إيقاظ الانفعال القوى خيراً فى حد ذاته، ومن ثم يمكن أن يستخدمه على أفعل الأنحاء أكثر المنظّرين الرومانتيكيين لا مسئوليةً. إنه يصر على أهمية دراسة الأشكال الأدبية المتنوعة، وأقسامها الفرعية وأوجهها، لكى نفهم الأصول التى تحكمها، وفى هذا أظنه مصيباً. وأعتقد، أكثر من ذلك، ان الصفحات التى يوصى فيها بهذا النوع من الدرس من بين أذكى الصفحات المكتوبة فى عصرنا وأقدرها على الاقناع. ومع ذلك لا يلوح أن ثمة وعياً متسقاً فى ملحوظته القائلة إن أهم غاية لمثل هذا الدرس ينبغى أن تكون إرساء نوع من هرمية الإمكانات بين الأشكال المتنوعة، وأقسامها الفرعية، وعناصرها؛ ولا ان إرساء أى هرمية من هذا النوع خليقة أن تستحيل إذا لم تكن لدينا فكرة واضحة عما يجب أن تكون عليه العلة النهائية للأدب، بحيث يتسنى لنا أن نقوِّم الأشكال المختلفة من حيث علاقتها بهذا العلة؛ ولا انه، بالحقيقة، لن يكون لدينا أساسٌ للقول بأن عملاً بعينه مثلٌ جدير بالاعجاب لنوعه، إلا ان يسعنا رؤية النوع باعتباره قسماً ذا صلة بالمجموع.

بيد إنه فى مؤخرة عزوفه عن إلزام نفسه موقفاً فى هذا الموضوع يكمن التزام يجرى منه مجرى العادة ووجدانى بالترتيب التقليدى للأشكال: المأساة، والملحمة، والقصيدة الغنائية (ربما مع دس الملهاة فى هامش)؛ ويكمن اعتقاد غير مُدَافَع عنه بأن "المحاكاة"، بالمعنى الذى يشتق به كرين هذا المصطلح من أرسطو أعلى أشكال الفن. إن اشتقاقه للمصطلح وتعريفه له سليمان، بقدر ما يسمح لى درسى المحدود بأن أحكم. ولكنه لا يخبرنا فى أى موضع لِمَ كانت المحاكاة مهمة، إلا ليقول إنها تزودنا بمتعة خاصة من خلال إيقاظ انفعالاتنا وتسكينها. ولئن قلنا له إننا نؤثر أن تبقى انفعالاتنا من البداية ساكنة لما كان ثمة – فى اعتقادى – فى نسقه أى شىء يقدم مادةً للرد. وعلى قدر ما أذكر لا يحاول فى أى موضع من أعماله المنشورة حتى أن يقوم بمقارنة بين منهج المحاكاة ومنهج العرْض (الإيضاح) بالإشارة إلى إمكانات كلٍ منهما: ثمة افتراض لا يتغير تقريباً مؤداه ان منهج المحاكاة هو، على نحو ما، المنهج الشعرى أساساً وان سائر المناهج، وإن تكن ممكنة ويمكن الدفاع عنها، تابعة له.

وهذا التفضيل يتجلى فى ملاحظاته حول "مرثية جراى" وهى ملاحظات تتكرر فى كتابه المسمى "لغات النقد وبناء الشعر" من مقالته الأسبق زمناً من كليانث بروكس.

إنه يسألنا أن نعتبر "المرثية" "قصيدة غنائية محاكية عن الاختيار المعنوى أكثر منها عن الفعل أو الحالة النفسية، تمثل موقفاً نجد فيه أن شاباً فاضلاً حساساً طموحاً، غير رفيع المنبت، يواجه إمكانية موته" وما إلى ذلك. لكنى إذا كنت أفهم هذا الوصف للقصيدة، لكان لدينا - حسب مصطلحات كرين - ضرب من المونولوج الدرامى يلائم المتحدث وذلك الاجتماع الفريد فيه للموهبة والتعليم ونواحى النقص وما أشبه، ولعرفنا أى نوع من الشبان هو من القصيدة وحدها، ولغدت القصيدة - على ذلك - إنجازاً كاملاً على نحو لا مهرب منه، ولأحبط أى نقد لها منذ البداية. ورغم ان كرين دارس للقرن الثامن عشر مبرز، ذو معرفة واسعة على نحو لا بأس به بفكر عصر النهضة وما سبقه، فإنه يخفق فى تطبيق معرفته. لا يعنّ لكرين أن شعر العصور الوسطى وعصر النهضة عقلانى، شكلياً، وفى أغلب الأحيان منطقى، شكلياً، بالمعنى الفنى لهذا المصطلح.(٦) وان هذا البناء - لأسباب تاريخية معروفة - يتفكك سراعاً فى القرن الثامن عشر، وان ما نراه فى "المرثية" إنما هو تأمل فى الموت وفى أوجه معينة من الحياة، لا يتفوه به شابٌ مفترَض مصوَر دراميأ وإنما توماس جراى على قدر ما يسعه جهده - تأمل نستطيع أن نتبين فيه البناء العقلانى لأعاظم الشعراء، وقد أمعن فى التدهور تحت تأثير الارتباطية والعاطفية الشافتسبرية المسرفة.(٧) لئن درسنا القصيدة على هذا الضوء لأمكننا أن ننقدها، ولأمكننا تقويمها بالإشارة إلى أعمال أخرى وأعظم. بيد ان كرين يضعها وراء متناول النقد مثلما يضعها خارج التاريخ.

بيد أنه على الرغم من دفاعه المفصّل عن دراسة أشكال الشعر كأشكال، لا يستكشف كرين أياً من هذه الأشكال إلى حد بعيد. إنه يقدم لنا وصفاً جيداً لبناء المأساة كما يشتقه من أرسطو، مع بعض تنويعات على الصياغة الأرسطية. وما يقوله يلوح لى سليماً، ولكنه بالغ العمومية. وثمة مشكلات كثيرة يلوح انه على غير ذكر منها، وسأشير إلى بعضها فيما بعد فيما يلى من هذه المقالة. إنه يقدم وصفاً رجيحاً ولكنه بالغ الإيجاز لحبكة مسرحية "مكبث" كتنويع على الصيغة الأرسطية. وقد كتب دراسة ممتازة لحبكة رواية "توم جونز" [من تأليف هنرى فيلدنج [يشتمل عليها كتاب "النقاد والنقد": وهى عمل بارع حول موضوع بسيط. لكن مقالته عن رواية "توم جونز"، والصفحات القليلة التى كتبها عن مسرحية "مكبث"، وملاحظاته عن مرثية [جراى [تُشكّل تقريباً كل مدى نقده التطبيقى: فهو كناقد هاوٍ دارس، لا يعرف عن النقد أكثر مما يعرفه تيت ورانسوم وأصدقاؤهما الزراعيون منذ عشرين عاماً خلت عن فلاحة الأرض. وهو لا يبِين عن معرفة ببناء أو تاريخ الشعر الغنائى فى اللغة الانجليزية، وملحوظاته

القليلة عن هذا الموضوع تثير فى المرء شكاً مؤداه انه كان خليقاً أن يسيئ الكتابة عنه لو انه حاول. موجز القول إنه يلوح كما لو كان قد جاء إلى الشعر من خلال اهتمام بالنقد أكثر مما جاء إلى النقد من خلال اهتمام بالشعر.

وهذا ضعف جسيم. إن الشاعر، كشاعر، يحاول أن يكتب على أحسن نحوٍ ممكن. وعلى هذا فإن كل لحظة من حياته معنية بالحكم الأدبى المضبوط الدقيق، بالتقويم، وهو يقرأ سائر الشعراء مثلما يقرأ شعره الخاص لكى يكتشف ما هو سليم حقاً، لكى يكتشف ما يمكن تحسينه، وعلى هذا النحو يُحسّن ذكاءه الخاص وإنشاءه الخاص. ولئن كان يمتلك موهبة شعرية حقيقية، ودرساً معقولاً، وقدرة على التعميم، فقد يؤدى هذا الاهتمام إلى صياغة أصول نقدية سليمة، عامة أو شاملة إن كثيراً أو قليلاً، بما يعتمد على قواه الذهنية. وهذه الأصول بدورها قد تحرره من طغيان البدع التاريخية الجارية (ذلك اننا لا نتحدد بالتاريخ إلا بقدر ما نخفق فى فهمه) وقد تساعده على أن يختار خيوطاً أصحّ، ومناهج بنائية أصحّ، وبفضلها يتوصل إلى دقة أعظم فى التفاصيل. ولست أدرى سبباً نظرياً يمنع أن يكون امرؤٌ ليس بالشاعر عاجزاً عن دراسة الشعر على هذا النحو ذاته؛ غاية الأمر انى لا أعرف امرءاً قد فعل ذلك. إن الأستاذ، الناقد المثقف وإن يكن غير شاعر، يعتبر عادةً التقويم الدقيق للتفاصيل أمراً هين الشأن على نحوٍ ما، ومن ثم يتصور أصوله على نحو غامض وكثيراً ما تكون غير سليمة لأن محك البناء هو نوعية التفاصيل التى يولدها. لا يستطيع المرء أن يدرس وجهاً واحداً من أوجه الشعر ويتوصل إلى أية أحكام سليمة حقيقةً. ومن ناحية أخرى فإن شعراء بالغى الكثرة عاجزون، لسوء الحظ، عما هو أكثر من التعميمات المحدودة أو هم – إذا وقعوا فى شرك الموروثات المعادية للذهن فى القرنين ونصف القرن الماضى – يعتبرون مثل هذه التعميمات غير ضرورية أو حاطّة من قدرهم على نحوٍ ما. إن مشكلة التعليم المتضمَنة فى هذه الصعوبة مشكلة كبيرة جداً، ولكن بدايةً على الأقل قد ظهرت فى عصرنا، وقد يتولد عنها شيء. لئن لاح هذا كله معقداً، لقد كان كل ما أستطيع أن أقوله هو إن الحياة الروحية أكثر إعناتاً مما ظنه حتى القديس بولس، وليس أمامنا سوى إمكانيتين نختار بينهما: لنا أن نحاول أ ن نغدو أذكياء، أو لنا أن نستمر فى النوم على أمجادنا ]حرفياً: أكاليل غارنا - [إذا كان ما ننام عليه كذلك.

يعتقد كرين أن أى منهج نقدى تقريباً يمكن أن تكون له فوائد، ولكنه يعتقد أن مناهج معينة أفيد من غيرها فى صدد مشكلات معينة (ويشير إلى انها كذلك فى صدد أغلب المشكلات). ولكن كيف يقرر أى منهج أو مناهج هى الأفيد فى حالة معينة؟ من طريق حسن الادراك المشترك – قبل النقدى. يلوح ان حسن الادراك المشترك قبل – النقدى هذا يملك توازن القوى فى نسقه. وإذا كان مهماً إلى هذه الدرجة، فللمرء أن

يظن أن على الحكمة أن تدرسه وتنظمه على شكل أصول. ومع ذلك فإن كرين لا يوحى فى أى موضع بهذا، ولا هو يُعرِّف طبيعته أو يشير إلى مداه. إنه، ببساطة، أداة غامضة، ذات قوة غير محددة، تعمل فى بداية أى مشكلة نقدية نعكف عليها. من المحقق ان حسن الادراك المشترك قبل - النقدى عند كرين يختلف عما نجده لدى نقاد كثيرين من الواضح أن كرين لا يميل إلى مناهجهم، ومع ذلك فإن كرين مُلزم نظرياً بأن يرتضى جهودهم، مهما كان نفوره منها فى الواقع. لئن لم تكن هذه نسبيةً فى النظرية، وعقيدة قطعية شخصية لا مسئولة فى الواقع، فإنه لمن الصعب أن يقول المرء ما عساها تكون. وكرين ينظر إلى النقد على انه وصفى أكثر منه تقويمياً، رغم انه يعترف بإمكانية أحكام نهائية ناتجة عن الادراك أو الذوق.

يخرج المرء من كرين ومن حوارييه أولسون بانطباع مؤداه ان أعمالَ جنسٍ بعينه لا يمكن مقارنتها بأعمال جنس آخر، ومع ذلك يخبرنا بموضع هذه الخطوط التى لا يمكن مجاوزتها. أمن المستحيل، مثلاً ، أن نقارن قصيدة غنائية بمأساة؟ أم هل ترى القصيدة الغنائية المنطقية، كما مارسها ويات وناش، تُشكّل جنساً لا يُنتهك، والقصيدة الغنائية الارتباطية، كما مارسها كولنز، تُشكّل جنساً آخر؟ بيد انه إذا أمكننا أن نقارن على نحوٍ مجدٍ - من أجل التقويم النسبى - قصيدة "فى زمن الطاعون" ]التوماس ناش[ بقصيدةٍ "أنشودة إلى المساء" ]الوليم كولنز[فلم لا يمكننا أن نقارن إمكانات الأشكال الغنائية بإمكانات المأساة؟ إن مثل هذا المقارنات خليقة أن تلوح هدف دراسة الأشكال: ان نجد أىَ الأشكال تقدم أفتن وسيط، عموماً ولأغراض معينة، وربما تعديل أشكال معينة حيثما أمكن ذلك بالاستمداد من أوجه سائر الأشكال. ومع ذلك فإن هذا النوع من النقد لا يغدو ممكناً إلا إذا كانت لدينا فكرةٌ واضحة عن وظيفة الأدب عموماً، بحيث نتمكن من تقويم الأشكال على ضوء تلك العلة النهائية. وكرين لا يعترف بمثل هذه الوظيفة، وإنما هو مهتم بالأشكال أساساً - فيما يبدو - بغرض إبقاء كل منها بمعزل عن الآخر - إلا حيث يغريه تفضيله غير الممحّص الأصل المحاكى بأن يسيئ تطبيقه.

ومن هذه الملاحظات الوجيزة حول طليعة النقاد فى نصف القرن الماضى، هل لنا أن نحكم بأن النقد والدرس الأدبى لا يمتزجان فى النهاية، أو على الأقل انه من الأفضل ألا يمتزجا؟ الإجابة على هذا انهما يمتزجان بالفعل، وقد ظلا دائماً ممتزجين، ولا يمكن عدم مزجهما. ومن الأفضل لنا أن نتشبث بالقليل الذى كسبناه، ونحاول أن نكسب أكثر قليلاً. إن الدارس "العلمى" الذى يدرس الأدب موضوعياً على انه سجل للماضى مضلَل. فهو لا يدرس كل أدب الماضى، ولا حتى فترة واحدة منه. إنه، مثلاً، يكرس من الوقت للتن أكثر مما يكرس للسير رتشارد بلاكمور، ومن المحتمل جداً ألا يكون قد قرأ بلاكمور قط. وتومئ هذه الواقعة إلى ان حكماً نقدياً قد صدر، إما من

جانب الدارس أو من جانب أسلافه. وفى هذه الحالة قد يكون من السهل إصدار الحكم، وقد لا يتطلب موهبة كبيرة، ولكن كل كاتب يدرسه الدارس يجيئه نتاجاً لحكم نقدى، بسيط أو متعدد، وكثيرٌ من المشكلات قد يكون أصعب من ذلك، والحق انه كثيراً ما يكون أصعب، كما ان من الحق ان كثيراً من الأحكام خاطئ. أضف إلى ذلك انه من العسير أن نرى كيف سيتمكن دارسنا من كتابة تاريخ الشعر - لنقل - وهو لا يعرف ما القصيدة ولا كيف تؤدى عملها: سيكون تاريخ الشعر عند هذا الدارس وصفاً منبّت الأوصال لظواهر صحيحة منظور إليها جميعاً من وراء غمامة ألوان متنوعة من سوء الفهم.

- ٣ -

سأحاول أن أتقدم.

أثناء العشرين عاماً الماضية أهملت كثيراً من الموضوعات التى يقول الأستاذ كرين إنه يجمل بكل ناقد أن يدرسها، ولكنى أحسب انى قد درست منها أكثر ما درسه الأستاذ كرين. لقد كرست نفسى أساساً لما أظن أن من الأفضل أن ندعوه القصيدة القصيرة، لما يدعوه كرين القصيدة الغنائية، لما كثيراً ما دعوته على نحو فضفاض ولسوء الحظ بنفس الاسم. وعلى قدر ما يسعفنى ان أتذكر، لم أكتب سوى أربع مقالات عن روائيين، غير انه إذا كان إحصائى صحيحاً فإنى أكون متقدماً على الأستاذ كرين بثلاث مقالات. لم أكتب مقالات عن الدراما. وفى ثنايا مناقشاتى للقصيدة القصيرة، أوردت إشارات كثيرة إلى سائر أشكال الأدب، حيث لاح أن ثمة أصولاً تقطع خطوط الأشكال. ويلوح أن الأستاذ كرين لا يرتضى صنيعى هذا، ولكنه قد صنع ذات الشىء مراراً وتكراراً. إنه لا يرتضى تفرقتى بين الشعر والنثر، ولكنه لا يقدم أى تفرقة خاصة به. وتفرقتى هى كما يلى: إن الشعر مكتوب نظماً والنثر ليس كذلك. إنها تفرقة قابلة للتطبيق وقد كتبت صفحات كثيرة لكى أوضح التشعبات الأقرب إلى التعقيد لهذه التفرقة. وعلى قدر ما يمكننى اكتشافه فإن الأستاذ كرين يدرج تحت اسم الشعر كل شىء أدرجته تحت اسم الأدب الفنى - أعنى الأدب الذى يحاول فى آن واحد أن يوضح موضوعاً بطريقة عقلانية - وأن يحرك الانفعالات على نحو ملائم - خلا ان الأستاذ كرين يستبعد ما يدعوه أرسطو الأعمال البلاغية. أستطيع أن أتفهم الأساس النظرى لهذا الاستبعاد إذا قصرنا اهتمامنا على أرسطو، ولكنى لا أستطيع أن أحول بين نفسى والتساؤل كيف يتسنى للأستاذ كرين أن يستخدم هذه التفرقة من الناحية الفعلية. إن أثر الأطروحات البلاغية فى نثر وشعر العصور الوسطى وعصر النهضة، من كل نوع، هو من الضخامة بحيث لا يمكن إلا أن يصفه المرء بأنه متخللٌ وتكاد كل جامعة فى عصرنا تقدم حلقة دراسية أو أكثر عن هذا الموضوع.

ومهما يكن من أمر فقد قارفت خطيئةً. إنى لم أعالج بالتفصيل الاختلافات بين الأشكال الأدبية بأكثر مما فعل أى امرئ غيرى فى عصرنا. والأستاذ كرين مصيب فى قوله إنه يجمل بامرئ ما ان يصنع هذا. أضف إلى ذلك انى لن أعالج بالتفصيل الأشكال المتنوعة فى السنوات القليلة الباقية لى، لأنه ما زالت هناك أوجه لما إخاله أعظم الأشكال أود أن أستكشفها. لكنى أود أن أستفيد من لوم الأستاذ كرين، وأوضح عدداً معيناً من المشكلات أحسب انه ينبغى على الجيل القادم أن يفحصها بعناية. ففى نهاية المطاف لا أحد بمفرده سيمكنه أن ينهى هذا العمل، لا الأستاذ كرين ولا أنا.

فلأعد أولاً الافتراض الذى أتقدم دائماً على أساسه كناقد. أعتقد أن القصيدة (أو غير ذلك من أعمال الأدب الفنى) تقرير بالكلمات عن خبرة إنسانية. وأنا أستخدم كلمة "تقرير" على نحو بالغ الشمول، ولعدم وجود كلمة أفضل. ولكن يلوح لى من الواضح ان "الإلياذة" و"مكبث" و"إلى العذارى كى يحسّن انتهاز الوقت" [قصيدة لروبرت هريك]تعالج كلها خبرات إنسانية. ففى كلٍ من هذه الأعمال ثمة محتوى يمكن إدراكه عقلانياً، وكل عمل منها يحاول أن يوصلٍّ الوجدان الملائم للادراك العقلانى للموضوع. وعلى ذلك يكون العمل حكماً، عقلانياً ووجدانياً، على الخبرة – أعنى انه حكم معنوى كامل بقدر نجاح العمل. وأنا لا أرى مهرباً من هذه الآراء بأكثر مما أستطيع أن أرى مهرباً من الرأى القائل بأن الشعر يُكتب نظماً، والنثر يُكتب نثراً، رغم انى أعى تمام الوعى انى أكثر بساطة ذهنٍ من كل معاصرىّ تقريباً. ربما كنت مذنباً هنا بالالتزام بعقيدة، ولكنها تلوح لى من نفس نوع العقيدة التى تجعلنى أومن انى كائن. وبدون عقيدة أو عقيدتين أساسيتين، أو توسلات إلى الخبرة، لا يكاد يمكن لنا الشروع فى الحديث. ولست أعتقد أن العقيدة قيد البحث هنا تحكمية على نحو مسرف. ففى النهاية ما عسى مسرحية "مكبث" أو قصيدة "إلى العذارى" أن تكون؟

إذا سلمنا بهذا، وسعنا أن نتقدم إلى إقرارات إضافية معينة. لنا أن نقر، مع الأستاذ كرين، بأن "مكبث" مأساة، وأن "إلى العذارى" قصيدة غنائية. ولنا أيضاً أن نوافق الأستاذ كرين على ما يقوله عن طبيعة المأساة بعامة وعن مسرحية "مكبث" بخاصة، ولكنى إخال ان من الأفضل أن نستوصى بالحذر فى الاتفاق مع الأستاذ كرين عندما يكتب عن القصيدة الغنائية.

إن خبرتنا بالشعر المكتوب فعلاً يلوح انها تومئ إلى هذا: إننا نعتبر أعظم الأعمال هى تلك التى تعالج خبرات تؤثر فى الحياة البشرية على أعمق الأنحاء، وليس هذا المعيار مجرد معيار لشدة الخبرة وإنما لعمومية أو شمولية متضمناتها. وإذ أدلى

بهذا التقرير افترض، بطبيعة الحال، أن الأعمال قيد البحث ناجحة بدرجة كافية من حيث التنفيذ بحيث يمكن إهمال التنفيذ، إن كثيراً أو قليلاً، عند إجراء المقارنة. ومهما يكن من أمر فإن التنفيذ لا يمكن إهماله عند حكمنا على الأعمال الفردية: فالعمل المنفّذ تنفيذاً هزيلاً رديئ، كائناً ما كان تصوُره. والشكل، أو الشكل الفرعى، الذى يفرض أى نوعٍ من الكتابة الأدنى إنما هو شكل أدنى، إلا إذا أمكن تبيان انه يسمح بتعميم أعظم مما يُسمح به أىُ شكل يسمح بكتابةٍ أفضل - وعند ذلك سيتعين علينا أن نحدث توازناً بين فضائل الأشكال ونواحى نقصها.

ولكن فلأمثل لما قلته لتوى عن الموضوع بالإشارة إلى مأساتين: "مكبث" و"فيدر". ومن بين هاتين المسرحيتين فإن "فيدر" هى يقيناً الأجود تنفيذاً: والحق انه بقدر ما يخص الأمر التنفيذ، فإنها تدنو جداً من الكمال فى نطاق الحدود التى يسمح بها شكلها الخاص، ولكنى سأتحدث عن هذا بمزيد من التفصيل فيما بعد. ومهما يكن من أمر فإنه فيما يخص الموضوع لنا أن نقول هذا: عندما تبدأ المسرحية نجد فيدر وقد غلبها على أمرها بالفعل هوى ليس محظوراً فحسب، وإنما هو من قبيل الزنا بالمحارم. وليس هذا الهوى من اختيارها وإنما هو فى رأيها نتيجة حقد فينوس التحكمى. وفى أحاديثها العظيمة عند الذروة تعبر عن وعى بخطيئتها - حقاً - ولكنها تعد نفسها عديمة الحول، وأحاديثها إنما هى تعبيرات عن معاناتها فحسب، وتقريباً عن الرثاء للذات.

ومهما يكن من أمر فإن مكبث أداة أعقد كثيراً. إن حديثه عند بداية الفصل الأول، المشهد السابع، حيث يتأمل مقتل دنكان قبل أن يقترفه، يبين انه يملك فهماً نظرياً لطبيعة مثل هذا الفعل وعواقبه، رغم انه لا يلوح حتى ذلك الحين انه يملك إدراكاً تخيلياً لها. إن الإدراك يجئ بعد الفعل، ويغدو أكثر شدة إذ تتقدم المسرحية: وبرهان الإدراك إنما نجده فى أربعة أو خمسة أحاديث لمكبث لدى نقط هامة فى الحدث، آخرها وأكثرها تحريكاً للمشاعر الحديث الذى يبدأ بقوله: "غداً، ثم غداً، ثم غداً" فى الفصل الخامس، المشهد السادس، وهو يعقب مباشرةً البيتين اللذين يعلق فيهما مكبث على موت زوجته الملكة. إن هذا الحديث، إذا انتزعناه من سياقه، قد يلوح انه يشير إلى رتابة الذهن، وأجرؤ على القول بأنه يلوح كذلك لكثير من قراء المسرحية على نحوٍ عارض. ولكنه بعيد عن أن يشير إلى ذلك فحسب. لقد قتل مكبث: دنكان وبانكو وأسرة ماكدوف، وقتل النوم. ولكنه قد قتل ما هو أكثر من ذلك، وهو يعرفه: يعرفه لا نظرياً فحسب، الآن، وإنما كواقعة: لقد قتل نفسه هو. هذا حديث امرئ يرى نفسه رجلاً ميتاً

يسير، فقدت حياته كل معنى فى نظره. وهذه الأحاديث، التى يُشار فيها إلى المتضمَنات العامة لخطيئة مكبث، تضفى دقةً أكبر على فهمنا للخطيئة وتمنح المسرحية مدى أكبر: فليست المسرحية مجرد وصف للعواقب المأسوية لعاطفة لاعقلانية بعينها، كما هو الشأن فى مسرحية "فيدر": وإنما هى وصف للعواقب المأسوية للعاطفة غير العقلانية. وهى بهذا أعظم المسرحيتين.

– ٤ –

وإذ نستبقى هذه الأصول العامة فى أذهاننا، نتقدم إلى مشكلات معينة فى الحكم على السرد القصصى، منثوراً كان أو منظوماً. ومشكلات المادة فى هذه الأشكال تصدق على الدراما أيضاً.

فى سفره المسمى "ويلٌ أو عجب"، وهو مجموعة مقالات عن شكسبير، يدرج ج.ف. كاننجام مقالة عنوانها "موروث دوناتوس" (٨). إن نثر كاننجام بالغ الإيجاز، ومن الحمق أن يحاول المرء له تلخيصاً. وعلى ذلك فسأقتصر على ذكر نقطتين يعبر عنهما كاننجام فى هذه المقالة. وسأنغمس فى بضعة تأملات فى صدد هذين الأمرين، تأملات لا ريب فى أن كاننجام لن يرتضيها.

أما عن أول هذين الأمرين فسأورد مقتطفاً وجيزاً. إن كاننجام، فى تلخيصه بعض آراء دوناتوس فى المأساة، يقول:

"التفرقة الأولى هى ان الشخصيات المأسوية يجب أن تكون عظيمة"، ومعنى هذا أن تكون رفيعة القدر. يشعر المحدثون بأن هذا شرط صناعى، لا تفسير له سوى أفكار أسلافنا ومن ثم للمرء أن يحدس ان فى الأمر شيئاً آخر: ثمة فيه اختلافٌ جذرى فى طبيعة التأثير المأسوى. سيكون حقل المأساة هو الدولة، حيث ان الرجال رفيعى القدر هم حكام الدولة. عند ذلك لن تتضمن المأساة حياة خاصة وشعوراً خاصاً – إنما هذا مجال الملهاة – وإنما الحياة العامة والشعور العام. بيد ان الشعور العام مختلف فى نوعه عن الشعور الخاص. إن كارثةً عامة تحركنا على نحو مختلف عن الكارثة الخاصة. إن مقتل جون دو شىء، واغتيال تروتسكى أو الأميرال دارلان شىء آخر. ومن ثم فإن الانفعالات المأسوية فى الموروث الأقدم خليقة أن تكون مشتركة وعامة على نحو غلاب، وسنجد أن تحفظاً مشابهاً مضمَرٌ فى أصول النظام الأخرى التى يميزها دوناتوس".

يلوح لى ان هذا المبدأ سليم، وانه ينطبق على كل مآسى شكسبير العظيمة. ومع ذلك يجدر بنا أن نلاحظ انه أقل انطباقاً على مأساة "عطيل" منه على سائر المآسى. ويحتمل أن تكون "عطيل" – بعد "مكبث" و"هملت" – خير هذه المآسى.

والنقطة الثانية التى أريد أن أكررها نقلاً عن كاننجام، أو بالأحرى نقلاً عن دوناتوس من طريق كاننجام، هى ما يلى: "إن حبكة المأساة عادةً تاريخية وصادقة، لا مكذوبة . . إنها تملك . . الاطلاقية الآسرة لواقعة متحققة. ومن ثم يقترن تأثيرها بإدراك لأن الأمور ما كان يمكن أن تكون على غير هذا النحو، حيث انها قد كانت كذلك فى الواقع". هاتان اثنتان من الخصائص التى تميز المأساة عن الملهاة حيث "القصة دائماً ملفقة . . والشخصيات ذات وضع متوسط، والصعوبات التى تثور هينة الشأن، وحصيلة الأمر كله طروب". هذه الاختلافات أساسية، باختصار، بين شكل كبير وشكل ثانوى.

ومن هذين المطلبين من مطالب الكتابة المأسوية التى أشرت إليها لتوى، ربما كان كُتاب التاريخ، أكثر مما هو الشأن مع أى كُتاب آخرين للسرد القصصى النثرى، هم الذين يستطيعون أن يستفيدوا على أيسر الأنحاء. والسيّر، فى هذا الصدد، ينبغى ان تُعد فرعاً من كتابة التاريخ، لأن هذين الأمرين يصعب عادة التفرقة بينهما. كذلك يستطيع كاتب الرواية التاريخية أن يستفيد من هذه الإمكانات لو انه أُوتى قريحة ترى مزاياها. إن وصف ماكولى لتمرد مونمث، فى الفصل الخامس من كتابه "تاريخ انجلترا"، مثلٌ قصير نسبياً لذلك. إن مونمث وجيمز الثانى قد كانا، كلاهما، رجلين مفتقرين إلى الامتياز، إذا توخينا السخاء فى الحكم عليها، ولو كان أيهما قد وُلد فى وضع مفتقر إلى الامتياز لكان من المحتمل، على الأرجح، أن يكون مادةً للملهاة، وسيكون جيمز مادة للملهاة دنيا. لكن جيمز كان ملكاً لانجلترا، وكان مونمث يطمح إلى أن يغدو ملكاً. كانت أفعالهما تتضمن مصير انجلترا. كانت أفعالاً عامة لا خاصة؛ وقد حدثت فعلاً. إن نثر ماكولى يندرج فى الموروث البطولى، ولكنه قادر على التورية الساخرة: إنه سريع، دقيق، مرن، محرك للمشاعر بعمق. والفقر التى تعالج إعدام مونمث ودفنه تملك من الجلال ما يكاد يعادل ما نجده فى النظم الشكسبيرى العظيم. وإنه ليكاد يكون من المحال تقريباً أن نجد نظيراً لهذا النثر فى أعمال المؤرخين الانجليز والأمريكيين. إن ملفل وحده، وفى أحسن أحواله فحسب، يقبل المقارنة به. يستطيع المرء أن يورد أمثلة أخرى من ماكولى ومن مؤرخين آخرين، ولكن هذا المثل الواحد يكفى. إن النقطة التى أريد أن أؤكدها هى ما يلى: لقد كان لدى ماكولى موضوع عظيم، ومن ثم أمكنه أن

يكتب نثراً عظيماً. بديهي انه كان يملك ملكة النثر العظيم، ولكنه ما كان ليسعه أن يمارسها بدون الموضوع. لقد كان قسم عظيم من ملكته يكمن في قدرته على العثور على الموضوع.

ولنتأمل موضوع رواية "عصر البراءة" لإديث وارتون. إن مهادها هو مجتمع نيويورك الأرستقراطي في سبعينيات القرن التاسع العشر، وهي فترة فقد فيها المجتمع معتقداته الدينية وأفكاره المعنوية ولكنه ظل محتفظاً بعاداته المعنوية، وهي عادات تتجسد في أغلب الأحيان في صور اجتماعية. ولدى أغلب أعضاء المجتمع كانت هذه الصور لا تعدو أن تكون صوراً، رغم انها كانت تحترم بنوع من الدماثة المتجمدة حل محل المعتقدات الدينية الأسبق. والشخصيتان الرئيسيتان، نيولاند آرتشر وإلين إولنسكا، تفهمان فضائل هذا المجتمع ومظاهره السطحية، وكذلك الشأن مع مسز وارتون. إن آرتشر وإلين يقرران ألا يهربا، جزئياً عن إدراك لهذه الفضائل وجزئياً استجابةً لمجرد الضغوط الاجتماعية. وبقدر ما تكون هذه العلة الثانية فاعلة، يُوهَن من قوة الكتاب المعنوية. ليس الكتاب مأساة بالمعنى الإليزابيثي، ولكنه ليس ملهاة أيضاً، رغم انه يشتمل على مواد ملهوية. إن الشخصيات المركزية تضحّي بخير خاص من أجل خير عام، مهما يكن من ضعف هذا الأخير وتدهوره. وعلى نحو صغير رفيق، يضحّون بالحياة لكي يربحوا الحياة. والكتاب، من هذه النواحي، جادٌ، نثره كفو لمواده. بيد أن مسألة ما إذا كان يجمل بنيولاند أرتشر أن يهرب مع ابنة عم زوجته أو لا يجمل مسألة بالغة الخصوصية والجزئية. ليس لدينا موضوع عظيم. ولما كانت مسز وارتون ذات لباقة نقدية، فإنها لم تحاول أن تكتب نثراً عظيماً: إن نثرها دقيق، نافذ، ذكي، ولكنه ليس عظيماً. وفي كتاب "كتابة القصة" تحذّر مسز وارتون قاص المستقبل من الخطر الكامن في موضوعات أعظم من أن تلائم قدرته، وثمة أثر من الكآبة في تحذيرها كما لو كانت تفكر في نفسها. وقد شعرت دائماً بأنها لو اختارت أن تكتب رواية عن حياة ودرو ولسون، لبنت حبكتها على واقعة زواجه الثاني.

ومهما يكن من أمر أفتري الشخصية ذات الوضع العالي ضرورية للموضوع الجاد؟ تتجه شكوكي إلى أن الفضيلة الأساسية لهذا النوع من الشخصيات إنما تكمن في قدرتها على تعميم الموضوع، على بسط دلالته بما يجاوز حدود خبرة بعينها. ورغم أن أكبر تعميم ممكن قد يكون محالاً بدون هذا النوع من الشخصيات، فمن الواضح أن هذا النوع من الشخصيات ليس السبيل الوحيد إلى مثل هذا التعميم. إن مسرحيتي "مكبث" و"فيدر" تستخدمان، كلاهما، شخصيات من هذا النوع، وتفيان

كلاهما بالمتطلبات التقليدية للمأساة. ومع ذلك فإن مسرحية "مكبث" - كما حاولت أن أبين - هى أكثر المسرحيتين تعميماً، ولسبب لا صلة له بهذا السبب. قد يكون ثمة إمكانات مأسوية فى ورطة الأساتذة الألمان وغيرهم من الأساتذة الأوربيين الذين رفضوا أن يخونوا مبادئ الدرس العلمى تحت إلحاح الحكومة النازية. إنهم لم يكونوا ذوى وضع عالٍ بالمعنى الفنى، ولكنهم كانوا على الأقل فى صراع مع أولئك الذين كانوا فى ذلك الوضع، وكانوا - وهو ما قد يتبين انه أمرٌ أهم - يمثلون شيئاً أعظم من الدولة، وكانوا على ذكر من هذه الواقعة. ومن الممكن أن يكون قادة العمال منذ خمسين أو ستين عاماً خلت يملكون قدراً من هذه القوة ذاتها. إن فرانك نوريس فى روايته المسماة "الأخطبوط" كان يملك شخصيات وموقفاً. ورغم انها أكثر محدوديةً مما نجده فى مسرحية "مكبث" فقد كان يمكن أن تُوّلد رواية أعظم من رواية "عصر البراءة" لو انه أوتى القدرة على فهمها وتعليماً كافياً لكى يكتب نثراً متعلماً.

والقوة التى يبلغها هوثورن فى روايته المسماة "الحرف القرمزى" راجعة إلى الحقيقة الماثلة فى أن شخصياته هى التجسيد الأليجورى لنظرة دينية إلى الخبرة الإنسانية كانت موجودة حقيقةً فى المجتمع الذى يصوره: وبديهى أن رجال الدين كانوا أشخاصاً ذوى وضعٍ عالٍ فى ذلك المجتمع الصغير. وأعترف انى أجد الآن الدلالة الألجورية للكتاب أكثر إبهاماً مما كنت أجدها عليه منذ سنوات كثيرة خلت، كما أجد النثر أقل جدارةً بالإعجاب، ولكن الرواية - بقدر ما يخص الأمر الروايات - واحدةٌ من أكثرها تأثيراً، وقدرتها على التعميم هى السبب الرئيس لذلك. أضف إلى ذلك أن قسماً كبيراً من قوتها يكمن فى التحليل غير المقنّع من جانب المؤلف، وهو نوع التحليل الذى نتوقع أن نجده لدى مؤرخ أو كاتب للسير، والذى حاول الروائيون المحدثون - فى الأغلب - أن يتجنبوه باعتباره أمراً يدعو إلى التثريب.

إن ملفل يؤكد السلطان المطلق لإهاب على ظهر السفينة بيكود، ويقارنه بقدامى الملوك، ولكنه ربما كان يسرف فى فعل ذلك، وفاعلية إهاب فى القصة لها أسباب أهم. إن الكابتن فير، فى رواية "بيلى بد"، من ربابنة البحار، ولكنه ربان سفينة من سفن البحرية فى فترة طوارئ قومية، ومن ثم فهو - على نحو أكثر جديةً من إهاب - رجل ذو وضع عالٍ، ولا يحتاج هذا الأمر إلى كبير توكيد: فالموقف الذى يجد نفسه فيه يجعله ممثلاً للنظام الاجتماعى وحارساً عليه، ومن ثم يغدو تجسيداً للذكاء النقدى. وفى قصة "بنيتو سيرينو" نجد اثنين من ربابنة البحار فى مياه بعيدة. وفى هذا الكتاب نجد الزنوج مجسدين للشر، لشر هو (ضمناً) نتيجة الظلم، وبابو ممثل للزنوج: إن رأس

بابو، عند نهاية القصة، تكاد تكون رمزاً للشر الكونى الذى لا يُسبر له غور ولا علاج له والذى استحوذ على تفكير ملفل فى الكثير من كتبه. إن سيرينو هو العقل المتمدين الذى إذ يخفق فى تبين الشر فى الوقت الملائم يتحطم من جرائه وفى الوقت ذاته يتعلم. وديلانو هو المتفائل المسرف فى العاطفية، الرجل الرضى الطبع الذى يرى كل شىء ولا يفهم شيئاً، وينجو بفعل المصادفة وجزئياً بفضل القرار المفاجئ لسيرينو المتعلم وإن يكن محطماً. وكلا العملين يستخدم منهج العرض غير المقنّع وبتأثير كبير: إن هذا المنهج يُستخدم على نحو أكثر قصداً ولكنه أعظم خبرةً فى قصة "بنيتو سيرينو". ويلوح ان رواية "بيلى بد" مسودةٌ غير مكتملة لعمل عظيم. إن قصة "بنيتو سيرينو" هى أكثر أعمال ملفل المكتوبة نجاحاً، وهى إلى جانب رواية "موبى ديك" واحدة من أعظمها. إنها تستحق الدرس الحريص، فيما أعتقد، لمناهجها ولأنوا ع النثر التى تشتمل عليها.

آمل أن تغفروا لى إذا خصصت فقرة لكتاب من تأليف زوجتى، جانيت لويس، حيث ان لهذا الكتاب تشويقاً خاصاً من حيث علاقته بالأمور التى أناقشها. إنه قصة متوسطة الطول عنوانها "زوجة مارتن جير" (٩) . هو رواية تاريخية: إذ ليس الأمر مقصوراً على أن أحداثه قد وقعت فعلاً، وإنما هى تُشكّل مواد واحدة من أشهر القضايا فى تاريخ القانون الفرنسى. ليست الشخصيات ذات وضعٍ عالٍ، إذا حكمنا عليها بصورة مطلقة، ولكن وضعها فى نظرها يمكن أن يُوصف بأى شىء إلّا بأنه جدير بالزراية. لقد كانوا فلاحين أغنياء، من عائلات فلاحين قدامى، يعيشون فى جنوب فرنسا فى القرن السادس عشر. كان مثل هؤلاء الفلاحين فخورين بعائلاتهم، وبعراقة عائلاتهم، وبثبات النظام الاجتماعى الذى كانوا جزءاً منه. وكانت أحداث القصة تتهدد النظام الاجتماعى بقدرٍ على الأقل من التمزق. لقد كان الفلاحون من الكاثوليك، وكانت أفكارهم الدينية والمعنوية محددة يعتنقونها اعتناقاً راسخاً. ويجرى حدث القصة نتيجة لعمل تحكمى من جانب شاب كان ابناً لأب طاغية. لقد أغضب الشاب أباه، ويفارق زوجته الشابة ويمضى إلى الحروب، ويؤخر عودته حتى بعد وفاة أبيه بزمنٍ طويل. ولا يلبث وغدٌ هائم على وجهه، يشبه مارتن جير شبهاً وثيقاً، أن يسمع بهذا الموقف ويدرس وقائع تاريخ الأسرة وتنظيمها ويحل محل الزوج ويعيش باعتباره مارتن جير عدة سنوات خدع فيها أسرة كبيرة وكثيراً من قدامى الخدم. وأخيراً تشك فيه الزوجة، وبمشقة تقنع عمها بشكوكها فينقل العم الموضوع إلى ساحة المحاكمة. ويُحكم على المدعى، وثمة استئناف يكاد معه تُبرئ ساحته، حين يدخل مارتن جير قاعة المحكمة. ولقد ظل المدعى يتصرف تصرف السيد المهذب باستثناء خطيئته الأولى. وقد أحب

السيدة وجعلها تحبه. ويُحكم عليه بالإعدام، ويتبرأ مارتن جير من زوجته ويغادر قاعة المحكمة. إن القصة تبدأ بخطأ وتتقدم عبر خداع ويوضحها الشخص الذى لا مفر من أن يعانى أكثر من غيره فى مقابل هذا التوضيح وتنتهى بموت: إن الدين والأخلاق والنظام الاجتماعى هى الأصول التى تحكمها، وأغلب القسم الأخير يجرى فى قاعة المحكمة. هذه، فيما أحسب، مسألة وجدان عام بقدر ما هو وجدان خاص – لنقل إنها مسألة وجدان عام بقدر ما نجد فى مسرحية "عطيل". والكتاب من حيث الأسلوب يعتمد اعتماداً ثقيلاً على التلخيص والشرح العرْضيين (الإيضاحيين) اللذين يستخدمهما المؤرخ؛ وجزءٌ من سرعة حركته راجع إلى هذا الاعتماد. إن أقساماً مهمة معينة من الحدث تمتد إلى مشاهد، على طريقة الروائى، ولكن الامتداد يخضع لتأثير المجموع. لدينا هنا، مع التحفظ الوحيد الذى ذكرته، العناصر الأساسية للمأساة. ورأيى الخاص هو أن نثر الكتاب كفوٌ لموضوعه، بيد انه حتى لو كان التحيز قد ضللنى عند إصدار هذا الحكم فيلوح لى من المؤكد أن الكتاب جديرٌ بالدرس كمثال للمنهج المستخدَم.

فى هذا القسم من مقالتى شرعت فى الحديث عن مواد السرد القصصى النثرى، بيد أنى انسقت، على نحو لا مفر منه تقريبياً، إلى مناقشة لمناهج السرد القصصى الأكثر تقليديةً. وأود الآن أن أقول شيئاً عن ابتكارات معينة فى المنهج ظهرت فى قرننا.

إنى أتفق مع الأستاذ كرين على أن كل مسرحية ورواية يجب أن تكون لها حبكة وان يُحسن بناء الحبكة. والحق أن عدداً هائلاً من مثل هذه الأعمال يملك حبكات من هذا النوع، ولكن هذه الفضائل كثيراً ما تكون غير كافية للتغلب على حدود المواد التى تُبنى منها الحبكات والحدود التى تفرضها نظريات فى صدد الأسلوب الأمثل للكشف عن الحبكات أو تنميتها. من السهل أن نُشرّح الحبكة من مسرحية "مكبث"، ونعلن أنها جيدة، ونلاحظ عرضاً مع الأستاذ كرين أن فضائل الشخصية والمعجم اللفظى تعتمد على الحبكة. بديهى انها تعتمد عليها، ولكنها كان يمكن أن تجئ أحسن، وكان يمكن أن تجئ أسوأ كثيراً، ونحن نريد أن نعرف السبب.

إن الأستاذ كرين يعبر – على نحو موجز ولكنه توكيدى – عن إعجابه بطريقة هنرى جيمز فى رسم الحبكات. وهو فى هذا الاعجاب واحد من كثيرين، وأنا الآخر واحد من هؤلاء الكثيرين. بيد أن مواد هنرى جيمز شديدة الشبه بمواد إديث وارتون، وكما أوضحت فى مقالتى عن جيمز فإن فهم المؤلف لها أكثر محدوديةً على نحو شديد من فهم إديث وارتون وذلك لإخفاقه فى فهم النظام الاجتماعى الذى نبعت منه

شخوصه. ليس هذا أسوأ ما فى الأمر. لقد كان جيمز، فى سنواته الأخيرة، يعتنق نظرية فى صدد تنمية حبكته كان لها أثر ملحوظ فى الإجراء الذى يستخدمه: كان يؤمن بأن المؤلف العالم بكل شىء، الشارح التاريخى، يجب أن يختفى، وانه يجمل بالقارئ أن يتقدم عبر الرواية من طريق عقول شخصياته. وبقدر ما يخص الأمر إجراء جيمز فى رواياته اللاحقة، كان معنى هذا أن نتوحد ولامبرت سترثر من بداية رواية "السفراء" حتى النهاية. إننا نولد مع سترثر فى باريس فى عام سترثر الخامس والخمسين أو السادس والخمسين، ونلتقط شذرات من تاريخه الماضى إذ يتصادف أن يمسه عقله، ونغدو على ذكر - شذرياً - من باريس والناس فى باريس كما يراهم سترثر أو يفكر فيهم بضع لحظات هنا وهناك. وتدريجياً - على طريقة سترثر - نتوصل إلى نتائج تحل محلها نتائج أخرى وهلم جراً. والنثر الذى يولّده هذا المنهج يكاد يكون انطباعياً وشذرياً بقدر الإمكان. وحتى إذا كنا قد قرأنا الكتاب منذ سنوات قليلة جداً فإننا لا نستطيع أن نلتقطه ونبدأ من الفصل الخامس أو الخامس عشر أو العشرين ونمضى فى القراءة بأى قدر من الفهم. إن فضائل النثر السردى القصصى قد هُجرت: فلا بد لنا أن نبنى عرضنا الخاص للقصة بعد أن تكون القصة قد اكتملت. وكما بينت فى مقالتى عن جيمز، فإن نوايا المؤلف عما يجمل ببنائنا أن يكون عليه يمكن أن تُوصف بأى شىء إلا بالوضوح، إذ يلوح انه قد ضل طريقه وسط مدركاته الحسية الخاصة. موجز القول إن لدينا هنا حبكة، إن أمكننا أن نقرر على وجه الدقة كنهها، وليست هذه بالمهمة الصغيرة. وثمة نثر متشعب مربك من نوع واحد فحسب. وطوال الكتاب نجدنا مرغمين على أن نتدبر - على نحو أكثر جدية مما تستحق - تفاصيل الإدراك الحسى والوجدانى. إن الضرر الذى يحدثه ببساطة هذا الإجراء لفن النثر ضررٌ هائل. وكما قلت فى مقالتى عن جيمز: لئن كان كمال فن الرواية يؤدى إلى إلحاق ضرر بفن النثر، فلا بد أن يكون ثمة خطأ ما فى الرواية. ومن الناحية الفعلية أعتقد ان المشكلة لا تكمن فى الرواية وإنما تكمن بالأحرى فى نوع الرواية الذى كان جيمز يحاول أن يكتبه.

أضف إلى ذلك ان هذه ليست مجرد صعوبة شخصية من جانبى. ففى السنة ٢٢، العدد ٣، من مجلة "الأدب الأمريكى" تظهر مقالة لروبرت أ. يونج عنوانها "خطأ فى رواية السفراء". وتبين هذه المقالة على نحو يقينى أن الفصلين ٢٨ و٢٩ من رواية "السفراء" مطبوعان بترتيب عكسى، وأن جيمز ذاته حين نقّح العمل لإصداره فى طبعة نيويورك لم يصوّب هذا الخطأ، رغم انه غيّر كثيراً من التفاصيل الأسلوبية فى هذين

الفصلين. ويقدم يونج نبذة مقنعة، بصورة معقولة، عن الطريقة التى يحتمل أن يكون الخطأ قد وقع بها، ولكن الخطأ ما كان ليمكن أن يقع، وما كان ليمكن أن يخفق جيمز فى رصده، لولا التشعب والغموض الفريدين لنثر الكتاب. عندما كتب يونج هذه المقالة كان طالباً فى السنة الثالثة بجامعة ستانفورد، وقد كتب المقالة للمقرر الذى كنت أدرّسه عن الروائيين الأمريكيين (الأدب الانجليزى ٢٦٥). كان يونج فى التاسعة عشرة آنذاك، وكان يستعد لدراسة القانون. وبعد أن غادر ستانفورد التحق بمدرسة كبيرة للقانون فى الشرق. وأنا واثق أنه سيغدو محامياً مجيداً، وأتمنى له الخير رغم الحرج الذى سبّبه لى ]اكتشافه .[ذلك انى لم ألاحظ الخطأ عبر فترة تقارب خمسة عشر عاماً من تدريس جيمز، ولم يلاحظه خير طلابى. لقد أحدثت مقالة يونج اضطراباً بين طلابى للدراسات العليا وقتها: فقد سمعوا بنظريته بازدراء ثم تحققوا من صحتها باتضاع. وبعد شهور قليلة من نشر مقالة يونج، رد عليها سيدٌ أنسيت اسمه فى المجلة ذاتها. وكانت النقطة التى يريد أن يعبر عنها هى كما يلى: إن هذا الخطأ قد صُوب فى طبعة انجليزية للرواية نفدت نسخها منذ وقت طويل ولم يعد من الممكن الحصول عليها من الناحية الفعلية، وإن يونج ليس - لهذا السبب - بالدارس. واضحٌ أن هذا السيد كان دارساً من المدرسة القديمة: لقد عثر بواقعة واستغلها إلى أقصى حد، ولكنه لم يكن يدرى ما تعنيه. وما تعنيه الواقعة هو هذا: إن الشخص الذى قام بالتصويب فى الطبعة الانجليزية قد لاحظ الخطأ وإن أحداً غيره لم يلاحظه إلى أن جاء يونج - انه، بالحقيقة، ما من أحد قد لاحظ حتى التصويب، لأن كل طبعة متداولة الآن من رواية "السفراء" تكرر الخطأ(١٠). والنقطة التى عبر عنها يونج هى ان الخطأ ما كان يجب أن يقع، وانه حين وقع ما كان يجب أن يكون من الصعب هكذا رصده، وانه إذا كان من الصعب رصده فلا بد أن ثمة خطأ فى منهج المؤلف. يجمل بنا أن نتذكر أن جيمز كان يعد رواية "السفراء" أفتن عملٍ له من حيث البناء والأسلوب على السواء.

استخدمت جيمز على سبيل التمثيل لطريقة واحدة فحسب يمكن بها لنظرية فى البناء أن تؤثر فى فن النثر. وعن جيمز إخالنا نستطيع - ونحن آمنون - أن نقول ما يلى: أنه أعظم أستاذ فى أدبنا لأكثر أنواع المادة السردية القصصية محدوديةً إلى جانب أكثر التقنيات القصصية بعداً عن الصحة قبل جويس، والآنسة رتشاردسن، والسيدة ولف. وليس هذا فى عصرنا بالإنجاز القليل، ولكنى أطمح إلى شىء أفضل. لدى جويس فى مرحلته اللاحقة، ولدى الآنسة رتشاردسن، ولدى السيدة ولف غدت الحبكة - على أنحاء ودرجات متفاوتة - أقل أهميةً، فالتفصيل الخاص والتقدم من

تفصيل إلى تفصيل من طريق الارتباط الخاص قد أخذا إلى حد كبير بزمام الرواية. إن الإدراك الواضح للتفصيل، وضوح الإدراك الذى هو من المضاء بحيث انه يتضمن دلالة غير محددة، أى التجلى عند جويس أو الصورة أو الايديوجرام عند باوند، قد غدت لب الكتابة العظيمة. وفى مقالة قديمة عن جويس، يكتب إدموند ولسون ما يلى: "لئن كان فلوبير قد علّم موباسان كيف يبحث عن النعوت البَاتّة التى تميز سائق عربة معيناً عن كل سائقى العربات فى محطة روان، لقد رسم جويس لنفسه مهمة العثور على اللهجة الدقيقة التى تميز أفكار أحد أبناء دبلن المعينين عن أفكار كل ابن آخر من أبناء دبلن".(١١) ولأقل هذا: إن اهتمامى الخاص بهذا النوع من الخصوصية معتدل بالتأكيد، لأن العالم ملئ بمثل هذه الخصوصية. وإذ نتقدم فى السن نغدو أقل اهتماماً بالتفاصيل وأكثر اهتماماً بالنتائج التى يمكن استخلاصها من التفاصيل. وبالعكس يغدو اهتمامنا بالتفاصيل أكثر تركزاً على تلك التفاصيل التى يمكن استخلاص نتائج منها أو التى تشتمل على نتائج مهمة مضمرة فيها. لست أنكر فضائل الكتابة الدقيقة، ولكنى أصر على أن دقة التفصيل يجب أن تجئ تابعة لغاية مهمة. ولدى هؤلاء الكتاب - فيما أظن - فإن أهمية الغاية تبلغ الحد الأدنى.

لدى هؤلاء الكتاب الثلاثة ولدى جيمز فى مرحلته اللاحقة نجد فناً يقوم على المحاكاة بمعنى خاص: فالمؤلف يحاول أن يحاكى العمليات التى يعتقد أن الناس يفكرون بها. من الحق ان قسماً كبيراً من التفكير يتقدم من طريق الإدراك الحسى والارتباط، ولكن هذا ليس إلا نوعاً واحداً من التفكير وهو تفكير على أكثر المسئوليات أوليةً. ثمة سبلٌ أخرى للتفكير كما يمكن للمرء أن يكتشف مثلاً بقراءة أفلاطون أو تاريخ ماكولى. ولكن كثيراً من روائيينا قد قر قرارهم على ان فكر المؤلف الواعى غير جدير، على نحو ما، بالمؤلف الجاد، وينبغى محوه؛ وان فكر الشخصية الشذرى الذى لا يوجهه شيء. إذ تسير فى الشارع، أو تجلس فى مشرب، أو تحلم ليلاً، ينبغى محاكاته على أوثق نحو ممكن. وأعترف بأننى أجد مثل هذه المحاكاة بليدة، حتى عندما يكون القائم بها هو جويس. إنى أوثر التفكير الكامل للعقل العظيم، والبناء الأمثل لمثل هذا التفكير، ولا أرى أن جويس يقدم الكثير لقاء ما قد محاه. لئن كانت هذه هى الرواية، لقد كنا ندفع ثمناً أبهظ من اللازم لأجلها.

وأود أن أذكر تقنية أخرى كانت، لعدد من السنوات فى قرننا، تستخدم على نطاق واسع: تقنية السرد من خلال الرجوع إلى الوراء، أو الارتداد إلى الخلف بشكل موسع. إن جوناثان كولجيت، فى أواخر منتصف عمره، يقف قرب نافذة غرفة مكتبه

وينظر إلى المشهد الخريفى: إن السماء ملبدة بالغيوم، وأوراق الشجر تتساقط، وهو يشعر بالكآبة إذ يتأمل الاحباطات الكثيرة فى حياته. إن ذهنه يعود إلى البدايات ويتجول نحو الحاضر، وعلى صفحة ٤٠٠ نفهم أخيراً كل أسباب اكتئابه. إن الحالة الذهنية الملائمة للخاتمة قد خيمت على نحو متساوٍ على السرد القصصى بأكمله، وذلك على نحو ما يسميه أبناء كاليفورنيا: ضباباً عالياً. والسرد القصصى يتقدم، إلى حد كبير، من طريق الارتباط: بمعنى انه يتعين على القارئ ان يضع أجزاءه جنباً إلى جنب من واقع أفكار القاضى كولجيت. والحالة الوجدانية معطاةٌ لدى البداية، ومن ثم فهى معطاة بمصطلحات فضفاضة، وتُشرح إن كثيراً أو قليلاً لدى النهاية، ولكن ما من علاقة دقيقة من صفحة إلى صفحة بين السرد القصصى بقدر ما أمكن تنميته والوجدان الملائم لهذه التنمية – بمعنى انه ما من دقة فى اللغة، وإنما ثمة بالأحرى تقنية سردية قصصية غامضة تقترن بانفعالية غامضة. وهذا الاجتماع يولّد الكليشيه، والعبارة الشعرية الزائفة، مثلما يولّد الماء الميت بعوضاً. لقد كانت إلين جلاسجو تصطنع هذه التقنية بكل عواقبها، محدثة رتابةً لا حد لها، وقد صنع آخرون صنيعها.

لم أستنفد مناهج القصة الحديثة فى هذه الفقر القليلة، ولا أنا قد حللّت على نحو مستقصٍ المناهج التى ذكرتها: لم يكن ذلك غرضى، وسأترك هذه المهمة لسوايّ. لقد حاولت فحسب ان أشير إلى عدد من المشكلات النقدية التى تواجهنا، ومن طريق الإشارة إلى هذا العدد أن أشير إلى نوع المشكلة النقدية التى ينبغى استكشافها إذا أُريد للرواية أن تبقى بقيد الحياة. ذلك ان حقيقة المسألة، كما يدرك أغلب النقاد الأذكياء وحتى الروائيين، هى أن الرواية فى عصرنا قد ماتت تقريباً. وما لم تحدث إعادة نظر جادة فى المواد والمناهج، ليس فقط من أجل ما يبدو لغير الخبير جدةً، وإنما من أجل الانجاز الذكى، فسيرى الجيل القادم الرواية ميتة كما ان الدراما ميتة الآن. إن ألعن الوقائع فى صدد أغلب الروائيين – فيما أحسب – هى افتقارهم البسيط إلى الذكاء: أعنى الواقعة المتمثلة فى انه يلوح انهم يعتبرون أنفسهم كتاباً محترفين ومن ثم فهم معذورون فى أن يكونوا مفكرين هواة. إنهم لا يجدون من الضرورى – بقدر ما يمكن للمرء أن يحكم – أن يدرسوا سائر أشكال الأدب، أو حتى أشكال الرواية المختلفة عن الشكل الذى يمارسونه. وهم لا يجدون من الضرورى أن يفكروا تفكير الرجال والنساء الناضجين أو أن يدرسوا تاريخ الفكر. وهم لا يجدون من الضرورى أن يتمكنوا من فن النثر. تصدق هذه الملاحظات بدرجة متساوية – بقدر ما تمضى خبرتى – على الروائيين الذين يكتبون أساساً من أجل الربح ويفخرون بكونهم قادرين على أن

"يرووا قصة جيدة" صدقها على من يعبثون بإجراءات تجريبية عفى عليها الزمان سعياً إلى الأصالة ويُثنى عليهم أحياناً فى المجلات الفصلية. والحق ان تاريخ الرواية تتناثر على امتداده بقايا عبقرية ضُحى بها على مذبح الجهل والعجلة. إنى أستطيع أن أقرأ الأعمال الأخيرة لجويس ومسز ولف على شكل قطع صغيرة، حيث ان التفاصيل عندهما كثيراً ما تكون مسلية، حتى رغم ان وظيفتها قد تكون هينة الشأن. ولكنى لا أستطيع أن أقرأ مستر همنجواى المرتب وإن يكن بسيطاً، ولا مستر فوكنر العاجز عن الافصاح (وإن يكن عميقاً ولا ريب)، ولا أرى سبباً لأن يُطلب إلىّ أن أحاول. إنى دارس للأدب، ولست متخصصاً فى علم الإنسان، ولدىّ طرق أفضل أقضى بها السنوات القليلة التى تبقت لى.

— ٥ —

أود أن أتحول إلى الملحمة بمعناها الأمثل وإلى القصيدة الألجورية.

وكما قلت، أعتقد أن الفرق بين الشعر والنثر إنما يكمن فى النظم. قد يكون ثمة شعر عظيم ونثر عظيم، ولكن الوسيط يفرض فروقاً معينة على الرغم من الحقيقة الماثلة فى أن الأستاذ كرين لم يلاحظها. بيد أن فنون السرد القصصى تشترك فى الكثير مما يخترق هذه القسمة، وقد يجدر بنا أن نتأمل تأثيرات القسمة فى العناصر المشتركة.

إن النظم لغة عروضية أو موزونة موسيقياً. والميزان الموسيقى يتحكم فى الإيقاع، ويوفر دقة الإيقاع. والإيقاع الناتج عن ذلك أكثر تعبيراً عن الوجدان من إيقاع النثر الفضفاض نسبياً. ومعنى هذا أن النظم يستطيع أن يعبّر عن وجدان أقوى من النثر، وفى نطاق الحدود الملائمة له يستطيع أن يعبر عن الوجدان على نحو أدق من النثر، حتى لو لم يكن الوجدان قوياً. ولكن رقعته الوجدانية مختلفة عن رقعة النثر: فرقعة النثر الكلية أعلى، رغم أن الرقعتين تتداخلان ربما نصف الوقت. وهكذا فإن ثمة موضوعات يستطيع النظم أن يعالجها بقوة أكبر من النثر، وهناك موضوعات كثيرة يستطيع النثر أن يعالجها على نحو ملائم، ولا يستطيع النظم أن يعالجها بدون مبالغة محرجة بعض الشيء. إن مشكلة أى عمل بعينه قيد البحث هى أن نقرر: أى الوسيطين سيكون أفعل أكثر الوقت وعموماً: إن اتخاذ قرار قد لا يكون أمراً يسيراً، ولكن لا يجمل بالمرء قط أن ينسى أن سلطان النثر العظيم حقيقةً عظيم رغم اننا لم نر نثراً كثيراً من هذا النوع فى مائة الأعوام الماضية.

إنه لا رواية "عصر البراءة" ولا رواية "السفراء" قد كان يمكن ان تُكتب على نحو ناجح نظماً، لأن موضوعاتهما أهون شأناً وكلا العملين يعتمد أكثر من اللازم على عدد

كبير من الجزئيات هى وإن كانت ولا ريب ضرورية للمجموع أهون شأناً - مفردةً - من أن تتحمل التوكيد الذى كان النظم خليقاً أن يضفيه عليها. إن كتاب ماكولى "تاريخ انجلترا" واحد من أعظم آيات النثر الانجليزى، ولكن هذا العمل تاريخ، وكتلة مادة الوقائع فيه كبيرة: تفاصيل تخص الحياة الاقتصادية والاجتماعية لانجلترا فى أواخر القرن السابع عشر، ومناظرات برلمانية، ومناورات سياسية وعسكرية، وجدل لاهوتى، ومنافسات كنسية، وفضائح خاصة. إذا كنا سننظر إلى كتابة التاريخ على انها شكل أدبى - أو انها بالأحرى مجموعة من الأشكال الأدبية - وأحسب انه يجمل بنا أن نعدها كذلك، فإن مثل هذه التفاصيل تكون ملائمة للوسيط، ولا يجمل بنا أن نستغنى عنها. أضف إلى ذلك انه ما دمنا سادة مهذبين وممارسين فإننا نجد هذه التفاصيل شائقة فى حد ذاتها - إنها جزء من التاريخ. وكوقائع مجردة فإنها أكثر تشويقاً بكثير من تأملات لامبرت سترذر المستخفية والمخطئة، إن كثيراً أو قليلاً، حول التغير الذى طرأ على أخلاق تشاد نيوسام. ولكنها ما كانت لتصنع قط نظماً: إنها مواد للنثر.

والآن فإن الملحمة كما نعرفها عند هوميروس، وفى "أنشودة رولان"، وفى "السيد" هى - بين أشياء أخرى - نوع من التاريخ البدائى. إنها لا تحوى من التفصيل والشرح التاريخيين ما تحويه تواريخنا اللاحقة، لأن قراءها - أو سامعيها - لم يكونوا يتطلبون هذا، ولم يكن بوسع الشعراء أن يتوصلوا إلى مثل هذه المادة حتى لو رغبوا، ولكنها تحوى قدراً كبيراً من التفصيل رغم ذلك. وقسم كبير من هذه المادة لا يلائم النظم إلا على نحو ناقص. أضف إلى ذلك أن قسماً كبيراً من هذه المادة لا يصلح، إلا على نحو ناقص، لأن يشوق العقل المتمدين، إلا إذا اختار العقل المتمدين أن ينغمس فى فعل خيالٍ تاريخى - أو ربما كان يجمل بنا أن نقول: أنثروبولوجى. لا ضرر فى مثل هذا العملٍ شريطة أن نكون على ذكر مما نفعله، بيد اننا إذا ربّينا خيالنا أكثر من اللازم وفهمناه أقل من اللازم، فقد ننتهى إلى الاعتقاد بأن قصيدة "أغنية رولان" عمل فى مثل عظمة كتاب "تاريخ انجلترا"، إذا كنا نفكر فى التواريخ والملاحم. أو - مادامت قصيدة، ملحمة، والملحمة القومية لفرنسا - انها عمل أعظم من هذه القصيدة القصيرة أو تلك، لنقل قصيدة "المقبرة البحرية" مثلاً. ومن المحقق انها أدنى كثيراً من أيٍ من هذين العملين.

إن المعالجة البطولية للمبارزة بهدف الفوز بالجائزة، واحتيال السيد على اليهود، ولواذ البطل بخيمته مستاءً، أو البلاهة التى جعلت رولان يفقد حرس مؤخرته، وكثيراً من الأحداث المشابهة، كلها أمور ما كنا لنطيقها فى عمل مؤلفٍ حديث، وليس السبب

ببساطة هو مجرد تغير في الذوق. لقد حدث تغير في الذوق، ولكنه تغير من البدائي إلى المتمدين، من الطفولي إلى الراشد، وهذا يصدق بصرف النظر عن أي فضائل عارضة قد كان الشعراء البدائيون يتحلون بها أو عدد هذه الفضائل التي خسرناها. يلوح أن من الحكمة أن نقدّر مثل هذه الأعمال على انها بيانات تاريخية ومن أجل الشعر العظيم الذي قد نجده منتثراً في تضاعيفها، ولكن لا يجب أن نُسرف في تقديرها. ذلك اننا إذا أسرفنا في تقديرها ظلمنا أعمالاً أعظم وأسدلنا سحابةً على فهمنا الخاص. إن جهلي باللغة اليونانية يمنعني من تكوين رأي في قطع مفردة من هوميروس، رغم أني راغب في أن أعتقد أنه يشتمل على قطع كثيرة عظيمة، بيد أن مجموع الحدث وتفاصيل الحدث عاجزة، ببساطة، عن أن تؤدي إلى خلق عمل عظيم. أستطيع أن أقرأ الفرنسية القديمة والإسبانية القديمة على نحو حسن، وقد قرأت "الإنيادة" باللاتينية رغم اني لست بدارس لاتيني كبير. ثمة قطع في "الإنيادة" و"السيد" و"رولان" أجدها محركة للمشاعر جداً، ولكن اعتراضاتي العامة على هذه الأعمال لا يغير منها وجودُ مثل تلك القطع. إن مسألة ما إذا كانت "الإنيادة" تعاني من كونها محاكاة لنماذج بدائية، كُتبت في عصر متقدم الفكر، ومسألة ما إذا كان هناك نوع من التنازل الدمث في طريقة الكتابة عند فرجيل أو لم يكن، إنما هي مسائل سيتعين عليّ أن أدعها لمن هم أخبر مني باللاتينية. و"الفردوس المفقود" تختلف من بعض النواحي عن القصائد التي ذكرتها، ولكن أغلب الاختلافات سطحية. إن بازيل ويلي، في كتابه "خلفية القرن السابع عشر" يقدم وصفاً جديراً بالاعجاب للصعوبات التي واجهها ملتن في محاولته إنشاء قصيدة من هذا النوع في عصر كعصره. وواضح أن ويلي لا يعتقد أن ملتن قد تغلب على كثير من هذه الصعوبات، وفي هذا أتفق معه. إن العمل، كما يعرف كل امرئ، يشتمل على قدر كبير من شعر جدير بالاعجاب وبعض شعر بالغ العظمة، ولكن ذات التصور الذي صُبّ فيه يجعل منه فشلاً ككل إذا طبقنا عليه نفس المعايير التي نطبقها على جهد من إنشائنا نحن. إننا نجد في "الفردوس المفقود" معياراً أعلى وجدانياً مما نجده في أي مكان آخر: فالجملة والإيقاع والمعجم اللفظي تتطلب من وحدة الجلال في المادة أكثر مما يتطلب أيُ شيءٍ آخر في الشعر الانجليزي، والجلال لا يتضح إلا بين الحين والحين. وحين يغيب نجد بدلاً منه تفاصحاً. ومنذ سنوات كثيرة خلت كنت أجد إجراء ملتن هذا أجدر بالدفاع عنه مما أجده الآن. إني أجدني الآن سأمان على نحو بالغ من انتفاخه عديم المعنى، والتزييف الرتيب للمواد من طريق وجدانٍ مسرف. إن ملتن يعاني من مشكلة واحدة، مثلاً، تتضمن تنويعاً شائقاً على منهج هوميروس. فلدى هوميروس نجد الآلهة إنسانية أكثر منها مقدسةً، ورغم أننا قد نجدها بدائية من حيث التصور

فإنه لا يُفترض فيها - رغم ذلك - أن تكون أذكى كثيراً من أخيل وهى تتدخل فى شئونه على نحو أقرب إلى أن يكون طبيعياً. ومهما يكن من أمر فإن ملتن معنّىً بإله وبأدوات إضافية خارقة للطبيعة تصورها بمصطلحات مسرفة الذهنية: إن تصوراتنا لها ثمرة أكثر من ألفى عام من أكثر ألوان النشاط الذهنى فى تاريخ الجنس البشرى عمقاً وتعقيداً. إن الشكل عند ملتن يضطره أولاً إلى رد هذه الكائنات إلى شىء أقرب إلى شكل الآلهة الهومرية منه إلى أشكالها المثلى، ثم عليه أن يعالج كائناته التى حطّ من قدرها على نحو مضحك بلغةٍ بطولية. وأحسب ان أغلب الأخطاء المترتبة على ذلك قد لحظها كتاب غيرى، ولكنها تظل ماثلة هناك: استخدام المدافع فى حرب الملائكة، التفاصيل المجاوزة للمعقول والغائمة والرتيبة - ولكنها ممعنة فى التفصيل - للطريق الرئيس المؤدى من الجحيم، وربما فوق كل شىء تلك الخطبة التى يلقيها الله الأب على الله الابن فى الكتاب الثالث ]من القصيدة [كما لو كان الابن بحاجة إلى استدلال الأب المتطاول المتشعب. وبديهى أن هناك أخطاء أخرى. لم يستمد ملتن هذا النوع من التفاصيل من سفر "الرؤيا" وإنما استمد هذه التفاصيل من خياله الجاهد الخاص ومن صراعه الجاهد مع مادة شموس وشكل لا سبيل إلى التحكم فيه. لن يجدينا أن نقول إن هذه التفاصيل أجزاء لازمة لمجموع عظيم، وانه يجمل بنا من ثم أن نتقبلها. إنها أجزاء لازمة للمجموع - هذا حق - ولكن واقعة لزومها تومئ إلى حقيقة مؤداها ان المجموع ليس عظيماً: إنها برهان مرئى على عيبٍ فى التصور. ورغم أن القصيدة تشتمل على قدر طيب من الشعر العظيم، ومن شعر أثق أننا سنظل دائماً نحتفظ به ونقرؤه باحترام كبير، فإن هذا لا يكفى لكى يبرر اعتبارنا العمل بأكمله ناجحاً. إننا نحتاج إلى ما هو أكثر من تعليق إرادى للانكار إذا أردنا أن نقرأ أغلب ملتن، نحتاج إلى تعليق إرادى للذكاء.

وثمة أيضاً القصيدة الألجورية التى نشأت فى العصور الوسطى وامتدت إلى أبعاد ملحمية على يدى دانتى وسبنسر.

وعيوب هذا المنهج أيسر رؤيةً لدى سبنسر، حيث انه - إلى حد كبير - أقل الشاعرين موهبةً. انظر إلى التنين فى الأنشودة الأولى من قصيدة "الملكة الحورية". إن الفارس الرفيق يساجل التنين، وبعد عدة مقطوعات سبنسرية يقتله. وفى نهاية المطاف نعرف ان التنين يمثل الغلط. بيد أن التنين عموماً، وفى كل تفاصيله، وكمجرد تنين كائن بالغ الاملال: إنه موصوف وصفاً هزيلاً، وشخصيته مرسومة رسماً هزيلاً. لست، صراحة، أعرف ما يجمل بالمرء أن يصنعه لكى يجعل تنيناً أكثر تشويقاً، ولكن يلوح لى

أنه مادام المرء لا يستطيع أن يصنع خيراً من هذا فالأفضل ألا يستخدم تنيناً. والتنين - باعتباره ممثلاً للغلط - يتقيأ عدد من الكتب والأوراق (إلى جانب أشياء أخرى). وبديهى أنه تنين دميم، ولكن الشاعر لا يصنع الكثير فى هذا الصدد لكى يزيد من فهمنا للغلط: ما من علاقة وظيفية بين التنين - إما عموماً أو من حيث التفاصيل - وما يمثله. إن العلاقة تحكمية، ويتعين أن يخبرنا الشاعر صراحة بكنه العلاقة. وفى هذه الحالة يخبرنا الشاعر فى النص، وإن يكن ذلك بعد أن تقدم الحدث كثيراً. ولو لم نُخبر بذلك فى النص لتعين شرحه لنا فى ملخص. والفارس الرقيق ذاته يعانى من نفس العيوب التى نجدها فى التنين. ولكى نفهمه ونفهم أعماله يتعين علينا أن نقرأ وثمة خريطة قرب مرفقنا، وحتى فى هذه الحالة يظل المغزى على الخريطة وليس وظيفياً قط فى القصيدة. وفى القصيدة عيوب أخرى: المقطوعة الخرقاء والطاغية، الاستخدام البدائى المفتقر إلى التنوع للأبيات ذات البحر الأيامبى خماسى التفعيلة، التزيد المألوف. ولكنى فى الوقت الحاضر لست معنياً إلا بعيوب المنهج التى لا علاج لها.

ودانتى خالٍ من العيوب العارضة التى ذكرتها لتوى. والحق ان الفضائل التى تراسلها، لدى دانتى، لافتة للنظر. ولكن هذه الصعوبات ذاتها كامنة فى شكل "الكوميديا الإلهية". إن كثيراً من الأرواح الألجورية والشياطين ومرات الصعود ومرات الهبوط والبوابات والحيوانات والهولات ليس لها إلا أكثر العلاقات تحكميةً بما تمثله، وإنه ليكاد يكون من المحال أن نحدد كثيراً من هذه العلاقات دون عون. إن الشياطين المجاوزة للمعقول فى الأنشودة الواحدة والعشرين من "الجحيم" تمثل الشر على نحو عام، وتوصف بأنها عقلانية، لا يمكن التنبؤ بها، خبيثة، ولكن القسم الأكبر من الوصف ينصرف إلى دمامتها البدنية بحيث لا نعدو أن نحصل على تنمية واسعة لما هو واضح. والحق أن هذا الوصف لا يفضل إلا قليلاً وصف سبنسر للتنين، ولكن مع هذه الاستثناءات: إن دانتى لا تعوقه مقطوعة سبنسر الخرقاء على نحو جسيم، وهو أستاذ أعظم خبرة كثيراً بإيقاع البيت وبعلاقة بناء الجملة بالإيقاع والبيت والمقطوعة. والنتيجة هى أن وصفه أكثر إحكاماً يولّد فينا انطباعاً بالحركة أكثر منه انطباعاً بالخمول. إن رؤيا مدينة ديس فى النشيد الختامى من "الجحيم" لأكثر سُخراً حتى من وصف الشياطين فى الأنشودة الواحدة والعشرين وهى تعانى من نفس العيب.

سأمثل لهذه المشكلة بمثل بالغ الإيجاز، مثل وإن يكن ثانوياً فى حد ذاته يميز منهج الشاعر قرب بداية الأنشودة الأولى من "الجحيم" يلتقى دانتى بثلاثة وحوش: نمر،

وأسد، وذئب. ويخبرنا هامش فى ترجمة توزر بأن هذه الحيوانات تمثل رذائل الشهوة، الكبرياء، والجشع. وفى ترجمة توزر يظهر النمر (الشهوة) على النحو التالى:

"وحيث كان الصعود المنحدر يبدأ، ظهر نمر، لدّن بالغ الخفة، يغطيه فراء أرقط، بل انه قد اعتاق تقدمى حتى انى تحولت - المرة تلو المرة - متراجعاً".

إن النمر على هذا النحو جذاب. وطبيعى أن يكون أكثر جاذبيةً فى (الأصل) الإيطالى منه فى هذه الترجمة النثرية. ولكنه تجسيد للشهوة بالغ الاعتدال: والحق انه ليس فى وصف النمر ما يصله بالشهوة. إنى على ذكر من الارتباط الأسطورى الغامض بعض الشىء [بين الأمرين [ولكن هذا ليس بكافٍ: فالموضوع هنا هو خطيئة الشهوة، ولا شىء قد قيل عنها. ما من فهم فلسفى، ما منٍ استبصار نفسى. لقد كان يمكن، على نحو يعادل هذا يسراً، أن يكون النمر ممثلاً للتقاعس أو لشرود الذهن. والغلطة إنما هى غلطة المنهج - حين لا يعتاق المنهج دانتى، كما فى بعض أوصافه الأكثر مباشرة للخلق الإنسانى، فإنه كثيراً ما يُبين عن الفضائل التى يفتقر إليها هنا - ولكن المنهج يفسر البناء الكلى والقسم الأكبر من التفاصيل.

إن الملحمة والألجورية على نحو ما وصفتهما لن يتسنى، فيما إخال، إحياؤهما قط. ليست المسألة هى أننا قد فقدنا الذكاء العالى لدانتى أو لملتن. أظن، بالحقيقة، أننا قد فقدنا أجزاء معينة هامة منه، ولكن هذه الأجزاء ربما أمكن استعادتها. إنما السبب هو اننا قد فقدنا البراءة الأدبية التى جعلت من الممكن لرجال يملكون مثل هذه الملكات غير العادية أن يقنعوا بمثل هذه المناهج غير المُرضية.

ومنذ ملتن قد كان ثمة محاولتان فقط لكتابة أى شىء يحمل أى شبه بالملحمة، من جانب كتّاب ذوى مقدرة حقيقية: "موبى ديك" و"أناشيد" إزرا باوند. لقد استخدم ملفل مواد وشخصيات وحالات ذهنية أكثر تعدداً مما يستطيع المرء أن يجده فى أىٍ من هذه الأعمال. ورغم انى لم أبتكر أى منهج دقيق وسريع للقياس فإن شكوكى تحدثنى ان بنية عمله تفوق بنية عمل أىٍ منهم، ربما باستثناء "الملكة الحورية". لقد أحل النثر محل النظم، ومن ثم حرّر نفسه من التوكيد المبالغ الطاغى لمواد لا تصلح إلا للنثر. بيد انه بعد أن حرّر نفسه من الطغيان كثيراً ما كان يستسلم له: فقسم من كتابته يتسم بالانتفاخ حتى عند غياب أى حاجة إلى الانتفاخ. وكثيراً ما يسترجع نثره، وإن يكن فى أغلب الأحيان يفوق، نثر ترجمات القرن التاسع عشر للشعر الملحمى، ويسترجع أحياناً نثر شكسبير أو حتى نظمه، ويسترجع أحياناً نثر دكنز فى قطعه

الأكثر طموحاً. إنه لوسيط غريب، ولكن كان يخلق به أن يجئ مرناً بدرجة كافية لمعالجة أغلب المادة لو انه كُتب بعناية أكبر. ورغم ان حوالى ربع الكتاب مكتوب على نحو بالغ السوء، فليست هذه بالنسبة العالية إذا قارنّاها - على نحو حريص - بسائر الأعمال التى ناقشتها. يلوح أن الكتابة الرديئة عن ملفل ليست راجعة إلى المنهج الذى اختاره قدر ما هى راجعة إلى محاولاته العارضة أن يبارى الأوجه المعيبة للمناهج التى رفضها، وربما تكون راجعة إلى مجرد عدم احتفال وعجلة. إن "موبى ديك" هى الأخرى ألجورية، ولكنها ألجورية نابعة من إسمية نيو إنجلند أكثر مما هى نابعة من واقعية العصور الوسطى. إن كل واقعة فى الكون منظورٌ إليها على أنها خلق فردى لله، ومن ثم فهى مرتبة حسب خطته الإلهية، ولكنها خلق بعينه، وليست تمثيلاً لأى شىء كلى. إن كل واقعة، من ثم، تتسم بما يدعوه شنايدر "طابع خارق للطبيعة".(١٢) والعلاقة بين التفصيل والمعنى أوثق عادة - فيما إخال - مما نجده لدى دانتى أو سبنسر، وإن تكن أحياناً تحكمية.

وفى عصرنا رأينا "أناشيد" إزرا باوند التى قد تكون ملحمة أولا تكون حسب تعريفك. ليس لهذا العمل بناءٌ سردى قصصى كذلك الذى نجده فى "الإلياذة"، وليس له بناء عَرْضى (إيضاحى) كذلك الذى نجده فى "الكوميديا الإلهية". وهكذا فإنه يتجنب صعوبات متنوعة. ثمة بضعة خيوط فضفاضة الصلة تجرى فى ثنايا العمل، أو على الأقل يلوح أحياناً أن الأمر كذلك. ويلوح أن البناء قائم على التداعى الحر، إن قليلاً أو كثيراً، أو التقدم من خلال التهويم. إن الإدراك الحسى يحل محل الفكرة. إن باوند، منذ مطلع حياته الأدبية، قد طبقّ منهج القلب (أو العكس) الذى اشتقه الارتباطيون من لوك: فما دامت كل الأفكار تنبع من الانطباعات الحسية، فإن كل الأفكار يمكن التعبير عنها بمصطلح الانطباعات الحسية. ولكن بديهى أن ذلك غير ممكن. فنحن عندما نحاول هذا المنهج نجد أن ما نخرج به إنما هو الانطباعات الحسية وحدها، ولا نجد سبيلاً لمعرفة ما إذا كنّا قد خرجنا بأى أفكار.

والتفاصيل، خاصة فى "الأناشيد" الأولى، كثيراً ما تكون بالغة الحلاوة، ولكن لما لم يكن ثمة بناء ولا الكثير من المعنى فإن التفاصيل تبقى تفاصيل ولا شىء أكثر من ذلك. وما نجده هو شبح الشعر رغم انى على استعداد للاقرار بأنه كثيراً ما يكون شبح شعر عظيم. والصور مشتقة فى أكثر الأحيان من قراءات باوند، وهى واسعة وقد يكون للمرء أن يضيف: مبعثرة. وهذه الإشارات إلى قراءاته هى فى العادة هامشية إلى حد تغدو معه عسيرة. إن عدداً من الدارسين الشبان فى جامعة كاليفورنيا وجامعة نورث

وسترن مشغولون الآن باقتفاء أثر هذه الإشارات. والحواشى الضخمة التى قدموها لعدد من "الأناشيد" ذات عون كبير ولكن الحواشى تكاد تكون فى مثل ضخامة "الأناشيد" ولا يكاد يمكن إمساكها باليد – والحق انه عندما يكتمل العمل، فقد يتعذر إمساكه باليد – بحيث سيتعين علينا فى نهاية المطاف أن نقرأ "الأناشيد" بمعونة دليل أكثر خرقاً من أى شىء يتطلبه سبنسر أو دانتى.

– ٦ –

فلأعد لحظات قلائل إلى كتابة التاريخ وإلى القصة النثرية. وكما أسلفت القول فإن من المزايا التى يستمتع بها كاتب التاريخ ما يلى: إن ما يرويه له قوة الواقعة المتحققة، وقد حدث حقيقةً. ولكن هذا عيب أيضاً، لأن كاتب التاريخ يعتمد على هذه القوة الخاصة أكثر مما هو الشأن مع أى كاتب آخر، والعقل الإنسانى – مهما يكن عالماً وموهوباً – غير معصوم من الخطأ، والقارئ الحديث شاك. لقد تعلمنا أن نقرأ التاريخ بحرص، وأن نفحص مناهج المؤرخ وأوراق اعتماده. إننا نسأل: هل حدث هذا حقيقة؟ أو هل حدث حقيقةً على هذا النحو؟ إن السؤال إذا تابعناه إلى مدى بعيد يمكن أحياناً أن يكون مدمراً. إننا نكتشف أن باركمان الذى كان يكتب عن الهندى كتابة العالم الثقة كان يعرف عن الهندى أقل مما كان بوسعه أن يعرفه حتى فى ذلك التاريخ المبكر، وأنه كان جاهلاً تقريباً بالعقل الديني والخبرة الدينية، رغم الحقيقة الماثلة فى أن مثل هذه المعرفة كانت خليقة أن تكون نسبياً سهلة الاكتساب لو انه أوتى من الذكاء ما يجعله يفهمها، ونكتشف أن ذهنه كان، على أنحاء متنوعة، بالغ المحدودية. نستطيع أن نجد نواحى نقص مشابهة، كثيرة وجدية بدرجات متفاوتة، لدى أى مؤرخ مشهور ولكن نواحى النقص هذه لا تُحدث إلا ضرراً عارضاً فى حالة الرجال الأعظم قدرةً. ومن بين المؤرخين الذين يُقرءون اليوم قد هوجم ماكولى أكثر من أغلبهم، وأحسب أن هذا ظلم. إن أخطاءه وتحيزاته واضحة للعيان، ولكنها جزء صغير من مجموع عمله، وعقله كما نراه على امتداد تاريخه مثقف، حصيف، نافذ. لسنا نستطيع أن نستغنى عن عقل عظيم، بطريقة متعجرفة، بسبب حفنة من الأغلاط.

بيد ان العمل التاريخى، فى نهاية المطاف، يتمتع بمزية معالجة وقائع متحققة قوية الأثر. قد يحتج امرؤ بأن الاهتمام بمثل هذه الوقائع ليس اهتماماً أدبياً، ولكنى لا أعتقد أننا نستطيع أن نقيم مثل هذه التفرقة. إن قسماً كبيراً من قوة أى عمل أدبى نابع من الموضوع. وإذا كان موضوع التاريخ يتمتع بهذه المزية فهذا من حسن حظ التاريخ. ومن ناحية أخرى فإن موضوع التاريخ، بسبب هذه الخاصة ذاتها، غير

مطواع نسبياً. إن الروائي أو الكاتب المسرحى أو الشاعر الملحمى يستطيع أن يُشكّل مواده، إن كثيراً أو قليلاً، بما يلائم حاجاته، حتى إذا كانت هذه المواد إلى حد كبير تاريخية. وفى هذا الصدد يجدر بنا أن نلاحظ أن المؤرخ لم يعد يُسمح له بامتياز صياغة مشاهد لأجل مصلحة اللياقة الدرامية، ولا تحليل انفعالات شخصياته. عليه أن يلتزم بالمادة الموجودة فى وثائقه، وإذا أراد أن يجاوز ما هو مُعطى فعليه أن يرجم بالظن على نحو أمين كشخص واقف على قارعة الطريق. من المُتصوَر أن يجمع كاتب الرواية التاريخية بين فضائل كلا الشكلين. إن الرواية التاريخية قد تبلغ فضائل تشبه فضائل الملحمة أو فضائل تشبه فضائل المسرحية المأسوية، حسب شكل الحدث. وفى كلا الحالين ستجىء مفتقرةً إلى مزايا النظم وهى مزايا حقيقية، ولكنها ستنجو أيضاً من عيوب النظم عند معالجة أنواع معينة من مواد لا سبيل لتجنبها. إن التقويم والمقارنة الرياضيين لمجرد إمكانات أمرٌ صعب، ولكن لما كان الذهن المتمدين على ما هو عليه فإنى أحسب أن التزييف المتضمن فى تطبيق منهج الشعر على مادة النثر قد جعل الملحمة أمراً مستحيلاً، وربما كان قد جعل المأساة الشعرية أمراً مستحيلاً.

أضف إلى ذلك أن نوعاً بعينه من التاريخ ذو شبه مهم بالملحمة القديمة، ويمكن النظر إليه على أنه يضطلع بوظيفة الملحمة لمجتمعنا. إن تاريخ ماكولى يروى قصة وصول بطل من أبطال ثقافتنا - هو وليم الثالث - إلى السلطة وإقراره ذلك الشكل من الحكم الدستورى فى انجلترا الذى تعده الآن أغلب الشعوب الغربية الشكل المتمدين، أساساً، من الحكم. لقد بلغ وليم غايته دون استخدام للقوة، على الأقل فى انجلترا، وإنما من طريق الدسائس السياسية والإجراءات البرلمانية والاستخدام الحريص لغباء خصومه وأنصاره بنفس القدر. إن المناظرات البرلمانية تحل محل محاربى العصر البرونزى. وعندما نقول أسوأ ما يمكن قوله عنها فإن حروب العقل أعظم تشويقاً من مساجلات الملاكمين، حتى رغم أن مثل هذه الحروب قد تكون أكثر تفصيلاً وتعقيداً مما يتيح حتى محاولة معالجتها فى نظم قصصى. والكثير يعتمد عليها: إن الحضارة تعتمد عليها. والنثر قد يكون - وهو فى الحقيقة - بالغ الفتنة.

إن كتاب موتلى المسمى "نشأة الجمهورية الهولندية" متأثر - فيما يحتمل - بماكولى، وهو يشبهه من حيث الموضوع: فموتلى يعالج وليم الصامت، سلف وليم الثالث، وتغلبه على طغيان الإسبان فى الأراضى الواطئة وإقراره الأفكار الأساسية للحكم الدستورى فى الأراضى الواطئة. إن نثر موتلى أقل امتيازاً، على نحو موحد، من نثر ماكولى، ومبالغاته أكثر عدداً وأدعى إلى الاعتراض، وذكاءه أقل شمولاً وعمقاً، ولكن عمله قوى التأثير رغم ذلك.

ثمة ألوان متنوعة من كتابة التاريخ، كما ان ثمة ألواناً متنوعة من الرواية أو الدراما. إن كتاب هنرى آدمز المسمى "جفرسن وماديسون" لا صلة له بالشكل الملحمى. وهو، كأى تاريخ، سردى، ولكنه ليس سرداً موحداً قدر ما هو مجموعة سرود تتحكم فيها نيةٌ عَرْضية (إيضاحية)، نقدية، قائمة بعض الشىء على التورية الساخرة. إنه عمل بالغ العظمة، وربما كان فى مثل عظمة تاريخ ماكولى، ولكنه مختلف - من حيث الشكل والنية - عن تاريخ ماكولى.

من المحتمل ان تدفع هذه التأملات عن أشكال كتابة التاريخ بالسأم إلى نفوس مؤرخين كثيرين، إذا تصادف لهم أن قرءوا إنشائى هذا. إن أغلب المؤرخين هم، فى المحل الأول، دارسون باحثون، وهذا صواب، ومن المحتمل أن يكون بعضهم يعرف عن فن كتابة التاريخ أكثر مما سأعرفه فى أى يوم، رغم أن واحداً أو اثنين فحسب منهم قد كتبوا عن هذا الموضوع ما هو جدير بالقراءة. لكنى لا أعدو أن أريد الإلحاح على وقائع معينة: إن كتابة التاريخ، جيدة كانت أو سيئة، شكل من أشكال الأدب، وخير أمثلتها تُعد من بين أعظم الأعمال فى أدبنا، ومع ذلك فإن الأعمال العظيمة فى مجال كتابة التاريخ لا تكاد تُدرس قط كأدب فى جامعاتنا وتلقى إهمالاً تاماً من جانب نقادنا الأدبيين. ومن ناحية أخرى فإن دراسة القصة تشغل من الحيز فى مناهج جامعاتنا ولدى كُتّاب المراجعات الأدبية على السواء ما لا يتناسب مع إنجاز كتابنا القصصيين. وعندما نتأمل الأهمية النسبية لمواد التاريخ والقصة، وإمكانات الشكلين، والانجاز الفعلى للكُتاب فى كلا الشكلين، تغدو هذه الوقائع مثارَ صدمة، لأن تفوق الانجاز حتى اليوم إنما هو فى جانب كُتّاب التاريخ. ولئن كان شكل الرواية يملك قدرات مساوية فإنه مازال يتعين إثبات هذه الواقعة تطبيقياً.

والمسرحية الشعرية، كما قال كثيرون، ضرب من المحاكاة. إن الفعل الإنسانى بما يصاحبه من كلام يُحاكى من خلال الكلام والفعل، فنحن إذا رأينا مسرحية تؤدَى رأينا الفعل وسمعنا الكلام. وإذا قرأنا المسرحية قرأنا الكلام وتخيلنا الفعل. ولكن فى كلا الحالين تظل المسرحية فى المحل الأول شكلاً من أشكال الأدب: بمعنى اننا نصل إلى الحدث من طريق الكلام لأننا حتى إذا رأينا مسرحيةً تؤدى قبل أن نقرأها فقد كان من اللازم لمن يؤدونها أن يقرءوها ومن ثم أن يفهموها قبل الأداء، والكلام هو ما يمنح الفعل - حين نراه يؤدى - معنى.

وسأستمر فى استخدامى مسرحية "مكبث" مثلاً. إننا فى مسرحية "مكبث" لا نجد مجرد محاكاة لفعل، وإنما نجد حكماً معنوياً على الفعل. وهذا الحكم يرد بأشكال

مختلفة. فهو يرد، ضمناً، على شكل الحدث: بمعنى أن مكبث يُدمر نتيجة لخطاياه. وهو يرد ضمناً فى تعليقات سائر الشخصيات على مكبث. ويرد ضمناً، وعلى نحو أهم، كما أسلفت القول، فى تعليقات مكبث على ذاته. ومهما يكن من أمر فإن أنواع الحكم التى أشرت إليها حتى الآن أحكام صريحة أو إشارية. ويمكن أن تتوافر جميعاً لدينا ومع ذلك لا نخرج بأكثر من ملخص نثرى جيد للمسرحية. إن ما يجعل منها صورة حية، وحكماً حياً هو الوجدان الناتج عن هذا الإدراك العقلانى للخيط. ومن الناحية المثالية، يجمل بهذا الوجدان أن يكون ملائماً للفعل فى أى مرحلة معطاة، ويجمل بالوجدان النهائى أن يكون ملائماً لإدراكنا دلالة الكل. وبديهى انه لا توجد علاقة بسيطة، عند أى نقطة، بين الفهم العقلانى والوجدان، ولكن ما ان تبدأ العملية حتى نجد تفاعلاً معقداً بين الأمرين، يغنى كل منهما صاحبه، ويغدوان فى الحقيقة غير قابلين للانفصال، رغم اننا قد نفصل بينهما تحليلياً من أجل النقاش النظرى.

بديهى أن كل منتجات بشرية يعوزها الكمال. ومسرحيات شكسبير – حيث انها، كما هو واضح، قد كُتبت على عجل – تشتمل على كثير من نواحى النقص. ولكنى لست معنياً الآن بالعيوب التى قد تكون راجعة إلى قلة الاحتفال، وإنما أنا معنىّ بالعيوب التى قد تكون أمراً لا سبيل لاجتنابه فى الوسيط.

فعلى سبيل المثال لدى أى نقطة بعينها فى الحدث يتعين على الكاتب المسرحى أن يجعل شخصية معينة تتكلم كما يجمل بها أن تتكلم لدى تلك النقطة المعينة. ولكن ما ترانا نعنى بقولنا "يجمل بها أن تتكلم"؟ إن الناس فى الحياة الحقيقية لا يتكلمون شعراً مرسلاً، بل انهم لا يتكلمون نثر فولستاف الإيقاعى الملهم، ولا حتى نثر البواب فى مسرحية "مكبث". فما الذى يبقى من مبدأ المحاكاة عند هذه النقطة؟ أظن انه يظل فاعلاً، ولكن فعله ليس بالبساطة التى قد يضمرها المصطلح. إن المسرحية بأكملها تعالج حدثاً شديداً، ويجمل بنا جميعاً، فيما أتخيل، أن نفترض أن مدركات الشخصيات قد شُحذت بعض الشىء وأن فكرَ كلٍ منهم قد عجّل به الموقف وعلاّه بعض الشىء. أضف إلى ذلك أن هذا ينسحب على الشخصيات الرئيسية: أولاً، ببساطة لأجل مصلحة المسرحية؛ وثانياً لأن هذه الشخصيات جميعاً، وخاصة مكبث، ذكية بما يكفى لأن يكون هذا صادقاً، إن كثيراً أو قليلاً، فى الحياة الحقيقية. ولئن أُريد أن يكون للحدث هذا التأثير فى الشخصيات الرئيسية، فسيتعين أن يكون له جزء على الأقل من نفس التأثير فى الشخصيات الأدنى إذا لم نشأ لنسيج المسرحية أن يصيبه تشوش. ولئن أمكن الحفاظ على هذا الاعلاء والشحذ للوجدان والذكاء بالنسبة المطلوبة – إذا

صح التعبير – فلن تكون هناك صعوبة. إن البواب أكثر ميتافيزيقيةً وأدبيةً، على نحو ما، مما هو خليق أن يكون عليه فى الحياة الحقيقية، ولكنه يظل بواباً بالمقارنة بمكبث، وهلم جراً. ستكون لدينا، بعبارة أخرى، محاكاة ليست محاكاة حقيقية. ستكون محاكاة قابلة للاقناع لمحاكاة، وبقدر نجاحها ستكون أكثر فعالية مما تطمح محاكاة حرفية إليه، لأن المحاكاة الحرفية لا تمنحنا إلا النزر القليل من الفهم الذكى للحدث بما يجاوز فهم الشخصيات الحرفية، على حين أن محاكاة المحاكاة تقدم ذكاء شكسبير. وإذ نستبقى هذه الأفكار فى أذهاننا، يمكننا – ونحن آمنون – أن ندعو هذا الإجراء محاكاة.

لكن مازال ثمة صعوبات. فلنفترض أن الكاتب المسرحى يحاكى كلام شخصية متوسطة الذكاء فى موقف لا تفهم الشخصية معناه بأى معنى جدى لكلمة الفهم. إن هذا يجبهنا بمشكلة تكاد تكون مستحيلة الحل. لئن كان الشاعر يحاول أن يوّصل خير فهم خاص لديه لموقف إنسانى، فهذا شىء. أما إذا كان يحاول أن يوّصل على نحو تقريبى إساءة فهم، قابلة للاقناع، لموقف من جانب شخصية تخيلية أقل منه ذكاءً بكثير، فهذا شىء آخر بالغ الاختلاف. إن كل ما يسعه هو أن يخمن الدرجة الصحيحة من الغباء التى تلائم مثل هذه الشخصية فى موقف معين، سواء قُدمت الشخصية على انها محاكاة أو على انها محاكاة قابلة الاقناع لمحاكاة. وسواء نجح أو لم ينجح، فسيظل يكتب شعراً هو – بوصفه شعراً – من نوع أدنى. ماذا يكون الهدف على وجه الدقة؟ يلوح لى ان المسألة بأكملها لا بد، نظراً لطبيعة الأمر، أن تجئ مقاربة تقريبية. والمقاربات التقريبية أمر عاثر الجد فى الفنون الجميلة.

فى الفصل الثانى، المشهد الأول، من مسرحية "مكبث"، مثلاً، يغادر مكبث خشبة المسرح لكى يقتل دنكان. وقبل أن يخرج يرد حديثه إلى الخنجر. إن مكبث، عند هذه النقطة من الحدث، لم يتعلم من خطيئته. إنه يعرف انه منغمس فى عمل مستميت، وهو مرتاع، ولكنه لا يدرك بعد الطبيعة الكاملة لعمله. إن خلقه، هنا، إنما هو خلق انتهازى كفؤ ولكنه غير مصقول، أذكى بعض الشىء من أغلب الرجال من طرازه ولكنه أدنى ذكاءً بكثير مما قدر له أن يغدوه فى زمن قصير. إن الروائى خليق أن يتمكن من الكتابة عن مكبث وحالته الذهنية، ومن ثم يتمتع بمزية على الكاتب المسرحى الذى لا بد له من أن يعرض حالة مكبث الذهنية بكلمات تلائم، بمعنى من المعانى، مكبث فى حالته الذهنية تلك. يستطيع الروائى أن يستخدم خيرَ نثر يقدر عليه، أما الشاعر فلا يستطيع أن يستخدم خير شعر يقدر عليه، لأن مثل هذا الشعر لن يكون متمشياً مع الشخصية

– على مثل هذا الشعر أن ينتظر فيما بعد، حين يكون مكبث قد تعلم إلى النقطة التى يمكنه معها أن يتفوه به على نحو يبدو مقنعاً. ومع ذلك فليس هذا بموقف ثانوى هادئ، كذلك الذى قد يعرضه روائىٌ، أو ربما تشوسر، بأسلوب هادئ غير متقحم كخطوة ضرورية نحو بلوغ أمور أهم. إنه أزمة كبرى فى حياة مكبث، ومشاعره تُثار على نحو مروع بالرغم من الحقيقة الماثلة فى أن فهمه ناقص. إنه موقف يتطلب تقريراً قوياً، ولكن التقرير يتعين أن يدلى به ذكاءٌ ناقص.

ما عسى أن يكون لغة ملائمة لمكبث عند هذه النقطة؟ من الصعب أن نقول. ولكننا نستطيع أن نفحص ما يقوله. إن الأبيات السبعة الأولى من حديثه أبيات فاتنة، عاطلة من الزخرف أسلوبياً، وباتّه فى تصوير حيرته:

**أخنجر هذا الذى أرى أمامى**
**ومقبضه باتجاه يدى؟ تعال، دعنى أمسكك**
**لم أنلك، ولكن مازلت أراك.**
**يا رؤية قاتلة، ألست تستجيب**
**للحس كما للبصر؟ أم أنت محض**
**خنجر من الذهن، محض اختلاق زائف**
**صادر عن دماغ بالحمى مضطهد؟**

[ترجمة جبرا إبراهيم جبرا]

لكن هذا الأبيات هادئة وتأملية بعض الشىء، ومكبث على حافة جريمة قتل. والأبيات التالية عن الخنجر لا تضيف إلا القليل إلى ما قيل فى الأبيات التى أوردتها لتوى، ولكنها أقرب إلى "محاكاة" الحالة الذهنية المشتتة وهى تهيئ للممثل فرصة "تمثيلها على نحو غير بارع". إن المحاكاة تكمن جزئياً فى التزيد وجزئياً فى الإيقاع المكسور وجزئياً فى التفاصيل العنيفة لدى النهاية، قطرات الدم. والآن فإن هذه الأبيات قد تحيل القطعة إلى محاكاة تبدو مقنعة لمحاكاة ذكاء من الطبقة الثانية فى حالة تشتت، أو من الممكن أن تخفق فى صنع ذلك – أعترف انى لا أستطيع أن أجزم. لكنها ليست شعراً بالغ الجودة.

إن لدينا هنا ما وصفته فى موضع آخر بمغالطة الشكل المحاكى: الإجراء الذى به يُسلم الشاعر شكل تقريره إلى لا شكل مادته. قد تجيب بأن الشكل المحاكى، كما

وصفته هنا، جزء أساس من الدراما ومن ثم فهو مبرّر. لنقل بالأحرى إنه جزء من الدراما يكاد يكون لا مهرب منه، على الأقل كما كان الإليزابيثيون يتصورون الدراما، ونتوقف عند ذلك. إننا هنا بإزاء نفس المشكلة التي نواجهها فى روايات هنرى جيمز الأخيرة: فالشكل الأدبى المستخدم يستلزم قدراً معيناً من الكتابة الأدنى مستوىً. ويلوح لى ان هذا نقص فى الشكل، واننا نحسن صنعاً بأن نستبقى هذا النقص بوضوح فى أذهاننا عندما نُقوّم الدراما عموماً أو أى دراما بعينها. وإذا كان ثمة شكل أدبى آخر يخلو من ذلك النقص أو ما يشابهه من أوجه النقص، فإن ذلك الشكل – فى نطاق حدود ما يمكنه إنجازه – يكون أكثر إرضاءً من الدراما. وستكون مسألتنا التالية هى أن نقرر ما إذا كان الشكل الأقرب إلى الكمال أكثر محدوديةً فى مداه أو لم يكن. إننا قد نكون على استعداد لتحمل قدر معين من النقص فى سبيل مجموعٍ أعظم.

بيد أنه لا بد لي أن أعود، لحظة، إلى الحديث الذى قطعته. فى منتصف الحديث تقريباً يُهجر الخنجر ويُعالَج خيط أهوال منتصف الليل:

**تبدو الطبيعة ميتة، والأحلام الشريرة تخادع**
**النوم المسجَف: السحرة يحتفلون**
**بطقوس هكاته الكالحة، والموت الضار**
**أيقظه حارسه الذئب الذى**
**ساعته هى عواؤه، فراح بخطى متلصصة**
**كخطى طار كوين الغاضبة يسرى نحو غايته**
**كالشبح.**

[ترجمة جبرا ابراهيم جبرا]

لا يلوح من المحتمل أن يقول مكبث فى الحياة الحقيقية أى شىء على مثل هذا التنميق، ولكن لو انه فعل لجاء ولا ريب عنيفاً، ولكان من المحقق أن يتألف من نماذج مقولبة لأنه لدى هذه المرحلة من نموه لم يكن لديه إلا فهم مقولَب لما يصنعه: من المحتمل انه كان ليجد مثل هذا الحديث مُرضياً فى مسرحية. ولكن تبقى حقيقةٌ مؤداها انه حديث "تهويش" من النوع المتعارَف عليه إن كثيراً أو قليلاً، يشتمل على شىء من مارلو، وقليل من بستول، ورغم انه يشتمل على قليل من شكسبير بالإضافة إلى ذلك فإنه أدنى كثيراً من الأحاديث العظيمة فى المسرحية. وعندما أقول "أدنى كثيراً" لا

أعنى بالضرورة بالنظر إلى الموضوع وإنما أعنى بالنظر إلى الطريقة التى عُبِرَ بها عن الموضوع. أهو ملائم؟ وما الخليق أن يكون ملائماً؟ من الصعب أن نقول. ولكن مرة أخرى ليس هذا شعراً بالغ الجودة.

ولأبادر إلى القول بأنى أعتبر مسرحية "مكبث" أعظم مسرحية أعرفها، وانها عمل أدبى عظيم. وقد اخترتها لهذا السبب، لأنه حتى فى مسرحية "مكبث" تظهر صعوبات الشكل. وهذه الصعوبات ليست استثنائية ولكنها شائعة. وأستطيع أن أُمثل لها، مزيداً، من مسرحية "مكبث"، وبيسر متزايد على نحو مطرد وبكميات أكبر من مآسيه الأدنى مرتبةً. وبعد نصف دزينة خير المآسى، إذا اقتصرنا على شكسبير، وفى كل موضع تقريباً بعد أن نترك شكسبير، تُشكّل القطع الناقصة التى من هذا النوع القسم الأكبر من مجموع كل مأساة قد يتصادف لنا أن نقرأها. وراسين يتجنب بعض هذه المشكلات، ولكنى أشك فى أن تكون النتيجة أكثر إرضاءً. إن شخصياته، مهما تكن الأمة أو العصر الذى تنتمى إليه إسمياً، شخصيات من بلاط لويس الرابع عشر. وهى سيدات وسادة على درجة عالية من التمدين، يتصرفون فى المواقف الجادة بنوع من اللياقة الموحدة. وهو مؤسلبون: ففيما عدا أشد الأنحاء خفاءً، أو أكثر اللحظات بُعداً عن المألوف، لا تكاد الفروق الشخصية بينهم تظهر. وأغلب الأحاديث عرض بسيط أو جدال. إن الشخصيات، لكونها متمدينة تنتمى كلها إلى نفس العادة الاجتماعية، تستطيع أن تتحدث بطريقة تلائم – فى آن واحد – الموضوع قيد النقاش وطبائعها الخاصة؛ ولكن طبائعها الخاصة شديدة التشابه كلها، على الأقل بقدر ما تتبدى فى عادات الكلام. إن الكتابة فعالة فى تنمية – أو ربما كان من الأفضل أن يقول المرء فى الكشف عن البناء الدرامى البارع بصورة بالغة، ولكنه فيما عدا ذلك غير شائق إلا فى لحظات معينة من التأزم الدرامى، لحظات ترد عندها الأحاديث الطويلة المُعدَة، وهى عَرْضية (إيضاحية) ومفعمة بالعاطفة فى آن واحد، الخطب المسهبة التى تميز المأساة الفرنسية. من المحتمل ألا تكون مسرحية "فيدر" من حيث الموضوع ومن حيث البناء أجدر بالذكر من أى أربع أو خمس مسرحيات أخرى لراسين، ولكنها أشهرها، ومن المحتمل أن تكون أعظمها. والسبب – فيما أعتقد – إنما يكمن فى خطبها المسهبة العظيمة: وأشهرها يرد عند نهاية المشهد الثالث من الفصل الأول، والمشهد السادس من الفصل الرابع. إن مسرحياته آليات منمقة دقيقة للكشف عن حدث درامى يرتفع عند لحظات معينة إلى مستوى الشعر العظيم، ولكن ثمة جزء كبير من الآلية بالنسبة للشعر العظيم – إن الشعر العظيم ]عنده [يعتمد على نسبة هائلة من معلومات لا تعدو أن تكون جزئية.

وأظن أن بعض العيوب الكامنة في المسرحية الشعرية تتجلى على نحو أوضح في الملهاة: في مسرحية "فولبوني" مثلاً. إن المسرحية تبدأ بمخاطبة فولبوني لذهبه. والقطعة مرموقة . إننا إذا اعتبرناها مجرد قصيدة، دون إشارة إلى المسرحية، لوجدناها تدريباً على البلاغة الحادة المتفننة يسرف في توكيد أهمية موضوعه. ولكن هذا الإسراف في التوكيد هو، على وجه الدقة، مغزى القطعة بالإشارة إلى المسرحية، لأن فولبوني بخيل، والحق ان فولبوني ليس مجرد شخصية بالمعنى العادي، وإنما تجريد مجسد، مثل البخيل مجسداً. إننا لا نواجه هنا نفس المشكلة التي واجهناها في الحديث إلى الخنجر بمسرحية "مكبث". ذلك ان مكبث محاكاة لإنسان، ومن ثم كان أمام شكسبير الكثير مما يشتته ويربكه. أما فولبوني فتجريد مجسد، وبن جونسون يستطيع أن يعالجه على أسس نظرية خالصة ويصنع ذلك على نحو صائب. إن فولبوني، مثلاً، يخاطب ذهبه بعاطفة تكاد تكون جنسية . وعندما يقع في حب سيليا ينظر إليها بمصطلح الذهب والجوهر.

لكن فولبوني هين الشأن بالرغم من شدته. إنه يمثل هوىً محدوداً جديراً بالزراية. ومن هنا فإن جونسون، في الحديث الافتتاحي وفي غيره، يجلب ملكته الشعرية اللامعة إلى موضوع ذي حد أدنى من الأهمية. بديهي ان بن جونسون كان يعرف هذا: فهذه ملهاة، والملهاة شكلٌ أدنى. أضف إلى ذلك أن الأمر ليس مقصوراً على أن بن جونسون يعرف هذا، وإنما نيته بأكملها في المسرحية هي أن يثبت هذا، وأن يقنعنا به لكي نتحسن. ولكن تبقى حقيقةٌ مؤداها انه بالرغم من كتابته اللامعة نجدنا إزاء تنميق مفصل لمادة هينة الشأن، وفي النهاية تغدو رتيبة. إن بن جونسون، مثل شكسبير، يعوقه مبدأ المحاكاة: لقد تمكن دريدن من أن يرصد شادول بلغة دريدن وأن يربطه، مباشرة، بأصول دريدن. أما بن جونسون فكان مرغماً على أن يرصد فولبوني بلغة فولبوني ومن حيث علاقته بأصول فولبوني. لقد أنجز بن جونسون عملاً لامعاً بدرجة ملحوظة، إذا أخذ المرء في الاعتبار حدود وسيطه، ولكن دريدن أنجز عملاً أفضل – ولن يكون من العسير أن نصوغ حجة بالغة الاقناع مؤداها ان شخصية شادول عند دريدن، كما نراها في قصيدة "ماك فلكنو" وفي لوحة أوج في القسم الثاني من قصيدة "أبشالوم وأخيتوفل"، هي أعظم شخصية ملهوية في أدبنا. ومع ذلك فقد كان بن جونسون شاعراً أعظم من دريدن بكثير، ودليل ذلك في مواضع أخرى.

ومهما يكن من أمر فإن الشدة هي جوهر فولبوني، وسائر الشخصيات بدرجة مساوية، ربما باستثناء سيليا وبوناريو، وهما كائنان بشريان ساذجان ضلا طريقهما

بين ألوان من الذُهان تسير على قدمين. والشدة، أينما تبدت، نتيجة لا لمعجم بن جونسون اللفظى الشديد فحسب، وإنما إلى درجة كبيرة نتيجة لبناء جمله الحاد على نحو فريد وإيقاعه العصبى. يستطيع القارئ المدرَّب على الشعر أن يلاحظ هذا كله. ومهما يكن من أمر فإن الممثل الذى تدرب فى عصرنا على اعتبار الشعر عقبةً يحتمل أن يُدمر كليةً هذه الفضيلة التى تنفرد بها المسرحية. وحتى خير الممثلين قد يجد صعوبة فى نقل هذه الفضيلة كاملةً، لأن صعوبات إسقاط الصوت على جمهور كبير، مع الكشف فى الوقت ذاته عن ألوان الحذق المستخفية فى النص، وتنسيق حركات الصوت مع حركات الجسم الإنسانى البطيئة الخرقاء، يلوح أنها تجعل المهمة مستحيلة.

لئن قرأنا المسرحية بدلاً من أن نراها، لكان فيها قسم كبير ممل عند القراءة بالتأكيد: أغلب المادة التى تتضمن الطامحين وأغلب المادة التى تتضمن أضياف بيت فولبونى، وربما ما هو أكثر. إن بعض هذا يمكن أن ينقذه التمثيلُ البارع - لست ذا خبرة كافية بهذه الأمور بحيث أقدم رأياً. ولكن ما يلى خليقٌ أن يلوح مؤكداً: إننا إذا قرأنا المسرحية وجدنا قسماً كبيراً منها مملاً. وانه إذا مُثلت المسرحية فمن المؤكد أن يصيب ضررٌ بالغ قسماً كبيراً مما تبقى. معنى هذا اننا هنا بإزاء شكل نغل، لا هو هذا ولا ذاك.

ونفس الصعوبة تتمثل فى مسرحية "مكبث" وإن تكن أقل وضوحاً هنا بكثير، لأن الموضوع جدى ومن ثم فإن أغلب القطع الثانوية أكثر جديةً من أى شىء تقريباً فى مسرحية "فولبونى". ومن المحتمل أن يبقى من مسرحية "مكبث" أكثر مما يبقى من مسرحية "فولبونى" عند الأداء العادى، لأن فى نص شكسبير ما هو أكثر، ولكن نسبة ما يضيع منها قد تكون مساوية، أو حتى أكبر. إن مسرحية "مكبث" ككل تحتمل القراءة يقيناً أكثر مما هو الشأن مع مسرحية "فولبونى". ولكن هذه الملاحظات لا تعدو أن تومئ إلى أن "مكبث" هى الانشاء الأعظم، وليس المراد بها أن تُغمض العيوب الكامنة فى الشكل الدرامى. إن المسرحية النثرية - ولنقل من تأليف إثردج أو كونجريف أو شو - يلوح أنها تشتمل على عقبات أقل من حيث الأداء، لأن نصها أقرب إلى الكلام الطبيعى، وهو يستأدى المؤدين جهوداً أقل. ولكن مثل هذه المسرحية تقدم للقارئ شيئاً أقل، لأنها لا تتمتع بمزايا الأسلوب الشعرى من ناحية ولا التحليل النثرى الذى نجده فى الرواية من ناحية أخرى؛ وإنما هى أقرب إلى أن تكون مجرد سيناريو يعتمد لأجل نجاحه على مُعِينات المسرح الآلية.

قد يلوح أن حجاجي يبين أن الانشاء الشعرى من أى نوع قد يكون ألمع من النثر من حين إلى حين، ولكنه باطنياً معيب وخليق أن يضر بالأثر الكلى لأى عمل يُستخدم فيه. أهذا صادق حقاً، أم أن ثمة شكلاً من الأدب شعرياً بصورة أساسية، يمكن أن تُستخدم فيه أكثر أنماط الكتابة قوة وأكثرها حساسية على نحو فعال طوال العمل؟ أعتقد أن هناك شكلاً كهذا: إنه القصيدة القصيرة أو - كما تُدعى عادة، على نحو فضفاض ولسوء الحظ - القصيدة الغنائية.

إن تاريخ هذا الشعر يتبع نفس النموذج فى كل أنحاء أوربا الغربية، رغم ان تواريخ ظواهر معينة تتنوع من بلد إلى آخر. وثمة ظواهر معينة تُرد إلى الحد الأدنى أو تُؤكد فى بعض البلدان لأسباب محلية. لقد بلغت القصيدة القصيرة أعلى كمال بنائى لها فى انجلترا فى أواخر القرن السادس عشر وأثناء النصف الأول أو نحو ذلك من القرن السابع عشر. كان المبدأ البنائى موروثاً من العصور الوسطى: إنه مبدأ المنطق. كانت الأشكال الصارمة للمنطق تُخفى أحياناً أو تُسقط، فلا يكون ثمة سوى خطاب عقلانى، ولكن ذلك كان أقل حدوثاً مما قد يظن المرء. وكان هذا المبدأ يُحرف أحياناً لأجل مجرد الشطارة، كما فى بعض سوناتات سيدنى، ولكن المبدأ ظل فاعلاً على نحو يمكن إثباته. إنى لأعى تمام الوعى أن التشبيه والاستعارة، وهما يتضمنان إدراكاً حسياً، كثيراً ما يُستخدمان فى هذه القصائد، رغم أنهما فى أكثر الأحيان لا يُستخدمان، وأنه توجد أحياناً فى مثل هذه القصائد عناصر يمكن أن يشير إليها المرء مجازاً على انها سردية قصصية أو درامية، ولكن هذه كلها تابعة للمبدأ الشكلى الذى ذكرته لتوى، بمثل ما ان الخطاب العقلانى فى الدراما تابع للمبدأ الدرامى.

وفى أواخر القرن السابع عشر بدأ شكل القصيدة القصيرة يتدهور بفعل مؤثرات لخصت فيما بعد بأنها ربوبية شافتسبرى من ناحية، والارتباطية من ناحية أخرى. وبدايات هذا التدهور يمكن رؤيتها فى قصائد ملتن الأقصر، وفى الحقيقة فى قطع كثيرة من أعماله الطويلة. وقد ظل التدهور يتقدم مسرعاً طوال القرن الثامن عشر، وظل نوعاً من الاختلاط المزمن طوال القرن التاسع عشر، رغم انه - مع نهاية القرن - كانت هناك علامات للإفاقة فى عمل بردجز وهاردى. وفى القرن العشرين يلوح أن الشعر قد تحرك فى اتجاهين مختلفين واضحىّ التحدد: فتدهور الشكل قد تقدم سريعاً لدى رجال من طراز باوند وإليوت. ومن ناحية أخرى، فثمة إفاقة للشكل فى خير أعمال غيرهما مثل روبنسن، وستفنز، وتيت، ولويز بوجان، وكننجام، وكونتز،

وباورز[١٣]. وفى القرن التاسع عشر فى فرنسا كان بودلير، وأحياناً لوكونت دى ليل، جزءاً من هذه الحركة نحو الإفاقة. وأعظم ممثل لهذه الحركة إنما هو فرنسى من القرن العشرين: بول فالرى.

وعلى ذلك فإن القصيدة القصيرة ليست، أساساً، محاكيةً أو سردية قصصية، وإنما عَرْضية (إيضاحية)[١٤]. إنها قد تعالج موضوعات هينة الشأن، وهى فى أغلب الأحيان تفعل ذلك، ولكن تلك الموضوعات ليست أهون شأناً من موضوعات أغلب رواياتنا، ويمكن أن تكون معالجتها موجزة على نحو ملائم، وقد تكون بالغة السحر. ولكن القصيدة القصيرة ليست مقصورة على الموضوعات الهينة الشأن، كما يستطيع المرء أن يلاحظ إذا هو قرأ قصيدة بن جونسون "وداع للعالم" أو قصيدة بودلير "اللعبة". إن قصر القصيدة القصيرة ليس راجعاً إلى هوان شأن الموضوع وإنما بالأحرى إلى المبدأ الشكلى المتضمن. والأشكال الأخرى التى كنت أناقشها مبنيّة من رصد وتداخل العلاقات وشرح تفاصيل كثيرة: أعنى انها كلها – بالمعنى الذى يستخدم به كرين المصطلح – محاكيات لحدث. أما القصيدة القصيرة فليست محاكاة لحدث.

منذ عصر أرسطو إلى وقتنا الحاضر افتُرض – على نحو أقرب إلى الإهمال – أن رصد الحدث هو أعظم إنجاز للأديب الفنان، وأن الأشكال التى لا ترصد حدثاً أو ترصده على نحو غير كامل أشكالٌ أدنى. لكنى لم أر قط دفاعاً عن هذه الفكرة يجاوز بضع جمل أو يمكن أن يصمد لفحص جاد. من الحق أن الحياة الإنسانية مؤلفة من أحداث من نوع أو آخر، وان للأحداث عواقب، وما إلى ذلك. ولكن رصد الحدث لأجل ذاته لن يعيننا: إنه خليق أن يكون بلا معنى. إن مسرحية "مكبث" مسرحية عظيمة لا لأنها ترصد حدثاً وإنما لأن الحدث فيها قد نُظم والتعليقات على الحدث هى من نوع يمكننا من الحكم على الحدث حكماً كاملاً ذكياً. إن أعظم القطع فى المسرحية جزء من الحدث – هذا حق – ولكن عظمتها تكمن فى الحقيقة الماثلة فى انها تُعلق على الحدث، وتربط بين أجزائه، وتضفى عليه معنىً. وبدون مثل هذه القطع كانت المسرحية تغدو أدنى من مسرحية "المأساة الإسبانية"، كانت تغدو أقل من ميلودراما.

ليس الأمر المهم هو الحدث فى حد ذاته وإنما فهم الحدث، وأنا أقر، باحترام، بأن مثل هذا الفهم يمكن توصيله بمصطلحات عامة، دون تفاصيل قصة بعينها. إن الحياة زاخرة بالأحداث، فنحن نستطيع أن نراها من حولنا، وأن نقرأ عنها فى الصحف، ونحن أنفسنا منغمسون فيها أكثر من اللازم. إنها المادة الخام للتعميم. ولكنى لا أرى سبباً يمنع أن يكون الشاعر حراً فى التعميم مباشرةً من واقع ما رآه

حريةَ اللاهوتى أو الفيلسوف. وبين ممارسى الأنساق المتنوعة للفكر المجرد قد كان ثمة، منذ زمن طويل، ميلٌ إلى النظر إلى فنون المحاكاة بعين الازدراء، ورغم انى أظن أن هذا الازدراء راجع جزئياً إلى قلة حساسية وإلى عيوب فى النظرية، أظن أنه قد يكون راجعاً أيضاً إلى ملل مفهوم تماماً من التكرار النهائى لما هو واضح. تأتى فى حياة بعض البشر فترة لا يعود فيها المنظر دالاً، وإنما تغدو النظرية محمَّلة بالمعنى. إنما أستاذ القصيدة القصيرة هو الشاعر الذى يعالج فى المحل الأول فهم الحدث. ولما كان وسيطه هو النظم فإنه يستطيع أن يُصوِّر، على أكمل نحو، الفهم الكلى لا العقلانى فحسب وإنما الوجدانى أيضاً. ولما كان كل شىء يريد أن يقوله مهم، لا من حيث علاقته بمجموع القصيدة فحسب، وإنما فى حد ذاته، فإن مواده تبرر استخدام النظم فى كل القصيدة.

وخلال المائتين والخمسين سنة الماضية كان من الشائع ان يُفترض أن اللغة التجريدية لغة ميتة، وأن الشعر يجب أن يرصد أحداثاً بعينها، أو إذا كان "غنائياً" يجب أن يكون تهويماً حول انطباعات حسية متذكَّرة، حسب صيغة الارتباطيين. ولكن هذه الافتراضات زائفة. إنها ميراث الخلط الذى انحدر إلينا من هوبز ولوك، من خلال أديسون وهارتلى وأليسون – وفى فترة أحدث من خلال إزرا باوند. إن جنسنا فقد القدرة على تناول المجردات بحصافة وعزة ليحسن صنعاً بأن يقتصر على الانطباع الحسى، ولكن أسلافنا كانوا أسعد حظاً، وإنه ليجمل بنا أن نجاهد كى نسترد ما فقدناه. إن لغة الميتافيزيقا من أفلاطون فصاعداً تركيز للفهم النظرى للخبرة البشرية، وتلك اللغة – كما رقّقها أعظم اللاهوتيين – هى كذلك على نحو أوضح. إن أعمق خبرات جنسنا وأحدّها تكمن فى كتابات الاكوينى. وإنما التمكن من الفكر المدرسى، وإدراك معنى اللغة المدرسية بمصطلح الخبرة والشعور، هما ما يضفى على شكسبير قوته الفريدة بين الكتاب المسرحيين، وعلى فولك جريفل قوته الفريدة بين أساتذة القصيدة القصيرة من الانجليز. لست أعنى أن سائر كتاب الفترة كانوا جاهلين بهذه الأمور، فهم لم يكونوا كذلك. وبقدر ما يخص الأمر القصيدة القصيرة، كان ثمة شعراء عظام كثيرون، وثمة أربعة أو خمسة منهم قد كتب كلٌ منهم قصيدة أو أكثر فى مثل عظمة أى شىء كتبه جريفل. ولكن التمكن لدى هذين الرجلين ليس مجرد معرفة؛ إنه تمكن، وهو يضفى على ثلاث أو أربع مآسٍ لشكسبير، وعلى خمس عشرة أو عشرين قصيدة لجريفل، تركيزاً للمعنى، ونوعاً من القوة المعتمة، قلما يجد المرء نظيراً لهما بهذا الطول الكبير فى الأشكال التى عالجها هذا الاثنان.

قد كان ليرضينى بدرجة كافية أن أتمكن من كتابة قصيدة أو قصيدتين عظيمتين من طراز "آثار الكنيسة" لجورج هربرت أو "إلى السماء" لبن جونسون أو "مجرى خاص" لولاس ستفنز[١٥] أو "العنقاء" لـ "ج.ف. كاننجام". إن هذه القصائد تعالج كلها موضوعات عظيمة، وكتابتها كلها قريبة من الكمال بقدر ما يمكن للكتابة أن تكون فى أى يوم من الأيام. إنها عميقة متمدينة فى كل تفاصيلها. يستطيع المرء أن يتحول إليها إلى ما لا نهاية. إنها تبقى فى الذهن. إنها تُغيّر الذهن. إنها تغدو جزءاً من حياة المرء. بيد أن الروح الإنسانى قلق، وثمة ما يعزى المرء بأن يتدبر الإمكان المثالى لإنجازٍ أعظم فى أفتن أشكال الأدب.

إن بودلير، مثلاً، قد خططّ "أزهار الشر" لا على أنه مجرد مجموعة، وإنما على أنه كتاب. بيد أن المرء لا يخطط كتاباً كهذا مثلما قد يخطط رواية: فالتخطيط يبدأ بتخطيط حياة المرء. ومثل هذا الكتاب، نظرياً، يجمل به أن يستكشف رقعة من الخبرة الواسعة بقدر الإمكان، وبأكبر قدر ممكن من الفهم. وهذا يتطلب معرفة بتاريخ الأدب والأفكار، ومعرفة بعصر المرء، وتمكناً من العلاقة بين الأفكار والفعل من ناحية، والأفكار والأسلوب من ناحية أخرى. إنه يتطلب تمكناً من دقائق الأسلوب ويتطلب صبراً وعبقرية على السواء. إن الكتابة الفعلية لمثل هذا الكتاب مهمة، ولكن أغلب العمل إنما يكمن فى الاحتشاد له. ومن الواضح أن بودلير لم يكن يفى بكل المتطلبات التى عددتها، ولكنه وفّى ببعضها وفاءً كاملاً، وكانت لديه على الأقل فكرة عن باقيها. إن كتابه قد أفسده، على أنحاء كثيرة، ألوان شذوذه الشخصى وتاريخه الشخصى. وكان منبع أعظمِ قواه هو نفس منبع أكبر نقاط ضعفه: خلفيته الرومانتيكية. إنه لم يشف نفسه، كليةً، من رومانتيكيته الخاصة. ونتيجة لذلك جاءت بعض قصائده بالغة الرداءة وشابت عيوبٌ قصائد أخرى كثيرة. بيد أن معرفته بالشر الأساس للرومانتيكية، إلى جانب ما استبقاه من تدريبه الكاثوليكى، يلوح أنهما قد أمدّاه ببصيرة غير عادية فى الضعف التراجيدى، وهو مادة قصائده العظيمة. ومهما يكن من عيوب كتابه ككل، فإنه كتاب عظيم، وهو يحوى بعضاً من أعظم القصائد التى كُتبت فى أى عصر. أضف إلى ذلك أن الكتاب يومئ، ربما على نحو أوضح من أى كتاب آخر، إلى ما يجمل بمثل هذا الكتاب أن يكون عليه. وآمل أن يُغفر لى إذا أضفت – لأنى أنا الآخر فى نهاية المطاف أستاذ من نوع ما – أنه يومئ إلى واحد من الأشياء التى يمكن أن ينجزها قسمٌ للأدب متمدين، لأن التدريب اللازم لإنتاج كتاب مثالى من هذا النوع سوف يتعين أن يبدأ منذ مرحلة باكرة. ولن يكون التدريب الباكر تبديداً للجهد حتى لو لم يُنتج مثلُ هذا الكتاب.

ثم هناك بول فالرى. من المؤكد أن فالرى لم ينتج الكتاب العظيم. إن أغلب عمله - ومجموعه من حيث الكم صغير - يعالج خيوطاً ثانوية. ورغم أنه حساس وشائق فإنه كثيراً ما يفتقر إلى وضوح الخط الخارجى والتفاصيل على السواء. إن نثره شذرى ومتصنع بعض الشىء، ويلوح لى أنه يلهو - على نحو أقرب إلى اللامسئولية - بأفكار صبيانية بعض الشىء، على الأقل حينما يكتب عن الشعر. ولكنه، أثناء عمله الأدنى مرتبة، قد راكمَ أفكاراً عن خيوط معينة متصلة، ونظم هذه الأفكار أساساً فى قصيدتين: "المقبرة البحرية" و"مسودة ثعبان" وهما - بقدر ما تهدينى معرفتى وحكمى - أعظم قصيدتين قصيرتين كُتبتا فى أى زمن. إن أولى هاتين القصيدتين أيسر على الإدراك، ومن ثم فهى الأشهر. والقصيدة الثانية هى الأعظم، وسأحاول أن أصفها.

إنها - بقدر ما يخص الأمر قصار القصائد - طويلة بعض الشىء: تشتمل على إحدى وثلاثين مقطوعة، وكل مقطوعة تشتمل على عشرة أبيات ثمانية المقاطع. ويتنوع نسق التقفية حسب رغبة الشاعر. إنها مونولوج يقوله الثعبان فى جنة عدن، وتعالج علاقة الثعبان بالله وبغواية حواء وبطبيعة الشر. تستخدم القصيدة الأسطورة اليهودية - المسيحية، وتعتمد على التصور المسيحى للشر كحرمان، ولكنها ليست باليهودية ولا بالمسيحية فى التنمية الكاملة لفكرها. إن الخيط العام هو، على وجه التقريب، هذا: إن الله، أو الكائن الكامل، قد كان موجوداً فى حالة كمال غير متحرك، والكون المخلوق عيبٌ فى هذا الكمال.× كان الثعبان هو أول المخلوقات وأعظمها، وهو الآن يضئ تناقص الله بكل نيران المغوىّ. لقد أحب الثعبان الله إلى حد الفقدان الكامل للذات، لكنه الآن يكرهه بدرجة مساوية، لأنه يدرك أنه، لكونه مخلوقاً، غير كامل، حُرم من المعرفة التى يرغب فيها - ككائن ذهنى - إلى غير حد، ومن ثم فهو محكوم عليه باللعنة. وقد كان الله على ذكر من عمله عندما خلق الإنسان، وكان نفخه فى الصلصال تنهيدة قنوط. إن الثعبان يكره الإنسان المخلوق على صورة الله، مثلما يكره الله، الذى يخلق كثيراً من العجائب غير الكاملة. إنما الثعبان هو الذى يُعدّل ويعيد الرتوش، والذى - بعبارة أخرى - سيغوى البشرية بعيداً عن غبطتها البسيطة الحيوانية نحو نفس هواه للمعرفة التى لا سبيل للحصول عليها والتى هى منبع عذابه الخاص. وجدير بالذكر أن آدم لا يظهر فى القصيدة، إلا بقدر ما يضمر وجوده أحياناً فى أشكال متعددة. إن الثعبان هو الذكاء الواعى النشط، ذكاء العبقرية المذكرة، عقل الرجل. وحواء هى الذكاء الإنسانى الشائع، الأنثى، وروحها حتى ذلك الحين غبيّة على عتبة الجسد. إن حواء تُغوَى بالرغبة فى المعرفة اللامتناهية، ولكن النموذج النفسى إنما هو

نموذج غواية جنسية. ومهما يكن من أمر فإن التفاصيل النفسية ليست نفسية فحسب، وإنما هى ميتافيزيقية أيضاً. إن حواء تسقط، والثعبان يتولاه الحزن. تُهز شجرة المعرفة، ثم يخاطب الثعبان الشجرة فى المقطوعات الختامية، وهى مقطوعات يتحول فيها مبتعداً عن خطيئته المشجية هينة الشأن بعض الشئ، خطيئة غواية حواء، إلى رغبته الأصلية فى المعرفة التى لا سبيل إليها. لقد جُبل بحيث يرغب فى معرفة لامتناهية، وجُبل بحيث لا يتسنى له الحصول عليها. إنما هذه الرغبة هى طبيعته، عظمته، خطيئته، عذابه، ولا مهرب منها. وتنمو الشجرة إلى غير حد نحو اللامتناهى؛ ويتخذ الثعبان (هذا الخبير القديم بلعبة الشطرنج) من الأعضاء مهداً له بحيث ترتعش الثمرة وتسقط: ثمرة الموت والقنوط والفوضى. ويقدم الثعبان لمجد الله انتصار حزنه الخاص، والظمأ الذى جعل الشجرة عملاقةً يمجّد حتى للكينونة (أو الله) المعرفة الكاملة الغريبة بالعدم (الثعبان). إن الخيط هو أكثر الخيوط المأسوية شمولاً: للمرء أن يصفه بأنه خيط المأساة.

قال بعض معجبى فالرى من النقاد الفرنسيين الكثير عن استخدام فالرى لحروف الصفير، الأصوات ذات الفحيح، فى توليد مؤثراته. بديهى أن حروف الصفير موجودة فى القصيدة، رغم أنه من الممكن أن يسرف المرء فى توكيد هذا النوع من الأشياء، لأن الفرنسية، كالانجليزية، مليئة بحروف الصفير. ومهما يكن من أمر فمن الحق أن القصيدة تعتمد على محاكاة أصوات الطبيعة: إنها مبنية حرفياً بمصطلح حركة الثعبان وأصواته. ولدى نقاط معينة يشير الثعبان صراحة إلى التشابه بين حركات فكره وحركات بدنه، كما فى المقطوعة الخامسة التى هى جزء من خطابه للشمس. والخطوط تحت الكلمات (فى الأصل: الحرف المائل) من عندى:

**Verse-moi ta brute chaleur,**

**Où vient ma paresse glacée**

**Rêvasser de quelque malheur**

**Selon ma nature enlacée . . .**

**Ce lieu charmant qui vit la chair**

**Choir et se joindre m'est très cher!**

**Ma furcur ici, se fait mûre;**

**Je la conseille et la recuis,**

**Je m'écoute, et dans mes circuits,**

**Ma méditation murmure . . .**

(صُبّى حرارتك الخام علىّ
حيث أضع كل خمولى المتجمد
كى أتأمل كارثةً ما
كما هو شأن طبيعتى الملتوية . . .
عزيزةٌ حديقةُ البهجة هذه
التى رأت الجسد يسقط ويتحد!
سورة غضبى، هنا، تصير نضجاً.
إنى أوجهها، أسخنها إلى أن تغلى،
أرعى أفكارى، وفى لغاتها
يمضى تأملى متمتماً . . . )

وفى المقطوعة الرابعة والعشرين نصل إلى لحظة التأزم فى الغواية. إن شجرة المعرفة تربت على أحد نهدى حواء بظلها، والنهد الآخر يلمع كمدَقة ]عضو التأنيث فى النبات.[وتغنى أنفاس حواء الآن للثعبان، سائلة إياه مزيداً من الغَواية:

**Siffle, Siffle! Me chantait-il!'**

صفّر، صفّر، لقد غنى لى

ثم

**Et je sentais frémire le nombre**

**Tout le long de mon fouet subtil,**

**De ces replis don't je méncombre:**

**Ils roulaient depuis le béryl**

**De ma crête, jusqu'au péril!**

(وغدوت على ذكر من رجفة
طول حذقى الأشبه بسوط
فى كل هذه اللفات العديدة التى أحملها
من بريلٍ ]حجر كريم أخضر عادة عُرفى تدحرجت
دون أن يتحكم فيها، على نحو خطر!)

إن انفعال الثعبان يُحدث ذبذبة فى طول بدنه، من رأسه إلى ذيله، ووراء هذا إلى نوع من الكهرباء الروحية على نحو خالص. هذه واحدة من المقطوعات القليلة التى تنتهى بدوبيت. وإحدى مزايا نسق التقفية المتنوع يمكن ملاحظتها هنا: إن الدوبيت يُعجّل بالحركة ويزيد من شدة الانفعال.

ثمة تقريرات أخرى صريحة لهذه العلاقة، ولكن هذين التقريرين فيهما الكفاية. إن بناء القصيدة بناءُ نموٍ متحكَم فيه على نحو وثيق من طريق الارتباط. والخيط المسيطر هو القصور الميتافيزيقى للخلق الذى ذكرته والأثر الضرورى لمثل هذا الخلق فى المخلوق الذهنى. والتصور الميتافيزيقى يُعرّف تفصيلاً فى عدة قطع، وكذلك حب الثعبان وكراهيته لله ولحواء. ما من شىء يشبه الارتباط الحرّ فى "أناشيد" باوند، وإنما نجد بالأحرى محاكاة للحركة النفسية لعقل عظيم ذهاباً وجيئة بين موضوعات وثيقة الصلة. وترد النقلات إذ يوحى الهوى الذى يستثيره أحد الموضوعات بوجهٍ من أوجه موضوع آخر. أضف إلى ذلك أن هذا العقل هو أيضاً عقل فالرى، لأن ميتّافيزيقا الثعبان هى ميتافيزيقا فالرى، وفالرى ينظر إلى المأساة على أنها محتومة(١٦). وعلى ذلك فإنه ما من إسلامٍ للشكل لموضوع درامى أدنى من المؤلف: إن فالرى قادر على أن يكتب فى أحسن أحواله فى كل وقت. إنه قادر، بهذه الطرق، على أن يستعير شيئاً من المنهج الدرامى، وشيئاً من الارتباطيين، دون تضحية بالشكل الأساس للقصيدة القصيرة، شكل العَرْض (الإيضاح)، أو فضيلتها الأساسية، وهى أذكى كتابة ممكنة، لا فيما يخص البناء الكلى فحسب، وإنما فى كل تفصيلٍ أيضاً. وتَقدُم القصيدة من موضوعٍ إلى موضوع، ثم ارتدادها يوحيان بحركة الثعبان: إنها أحياناً بطيئة تأملية، وأحياناً بطيئة مفعمة بالعاطفة، وأحياناً سريعة مفعمة بالعاطفة، ولكن التوقيت جميل: فحركة الذهن مرئية ومسموعة دائماً: إن المقطوعة الطويلة، بأبياتها القصيرة ونسق تقفيتها المتغير، هى الأداة المختارة على نحو جميل لبلوغ هذه الغاية.

أريد أن أقول شيئاً عن النوعية الفريدة للصور التى أظنُها جديدة أساساً، رغم أن المرء يستطيع أن يجدها فى مواضع أخرى فى قرننا: مثلاً فى قطع معينة وقصائد قصيرة لولاس ستفنز. عند بداية القرن الثامن عشر لخص إيرل شافتسبرى الثالث الأفكار المعادية للعقل التى ظلت تنمو فى القرن السابع عشر ونظمها على شكل نسق فضفاض. وبعد ذلك بحوالى عشرين عاماً لخصّها بوب، إلى جانب بضعة تصورات إضافية أخرى، فى قصيدته المسماة "مقال عن الإنسان". كان بوسع بوب أن يقول لنا إن الغريزة لا بد وأن تكون على صواب، بينما العقل قد يتنكب سواء السبيل. ويضيف

قائلاً: "يستوى حسن الإدراك المشترك واليسر المشترك". وبمجئ عصر بوب كانت هذه الأفكار قد غدت مقبولة، عموماً، من جانب رجال الأدب، ودُحض النسق الأخلاقى المفصّل الذى فهم به شعراءٌ سابقون الطبيعة البشرية. إن التقرير التجريدى لأعاظم شعراء عصر النهضة قد تدهور إلى كلشيهات القرن الثامن عشر التى كانت، على أية حال، مازالت تتمتع بنوع من الشكلية الغامضة.

وما لبثت كلشيهات القرن الثامن عشر بدورها أن حل محلها، فى القرن التاسع عشر، وعظ أخلاقى هاوٍ، عاطفى على نحو متهافت، وذلك أينما حاول الشعراء تقديم تقرير مجرد. وبينما كانت نوعية التقرير المجرد تتدهور، صارت التفاصيل الوصفية تحل، على نحو سريع، محل التقرير. علّم هوبز ولوك أن الأفكار تنشأ من انطباعات حسية. وعلّم أديسون أن مهمة الشاعر هى الوصف، وذلك أساساً بمصطلحات بصرية. وما لبث الكُتاب التالون أن نمقوا هذه العقيدة. وفى القصائد الوصفية التى كتبها تومسن، وآل وارتون وغيرهم ثمة افتراضٌ واضح مؤداه ان الوصف المتحمس لما لا يعدو أن يكون مرئياً هو، على نحو غامض، فعل من أفعال التقوى. ولو قارن المرء بين المنتخبات المدرجة فى "كتاب أكسفورد لشعر القرن السابع عشر" وتلك المدرجة فى "كتاب أكسفورد لشعر القرن الثامن عشر" فلن يفوته أن يُدهش لا من مجرد تدهور الأسلوب الشعرى وإنما من اكتمال التدهور والسرعة التى حدث بها. ولم يتغير وضع الشعر بدرجة ملحوظة فى القرن التاسع عشر. هاهنا وهناك، كما فى بضع قطع من وردزورث أو فى قصيدة إكيتس" [أنشودة الخريف" نجد وصفاً جديراً بالاعجاب، وثمة بضع قصائد راسخة: "أنشودة إلى الواجب" لوردزورث، "سيرنادة فى الفيلا" لبراوننج، "وقفة الفكر" لكرستينا روزتى، وربما قلائل غيرها. ولكن لا يوجد قدر كبير من الذكاء إلى أن يصل المرء إلى بردجز وهاردى. والموقف فى اللغة الفرنسية مشابهٌ تقريباً، رغم أن الشعر الفرنسى يُبين عن ذكاء أعظم مما يُبين عنه الشعر الانجليزى من عصر بودلير ولكونت دى ليل صُعداً.

ومن آن لآخر فى هذه الفترة من التردى تحدث ظاهرةٌ غريبة. إن قصيدة "النمر" لبليك مثلٌ طيب لذلك: فالنمر هو رب هذا الكون، روح الشر. وهو فى القصيدة رمز للشر. ولكن القصيدة لا تشتمل على تعريف للشر، لا ضمناً ولا صراحة، وهذا من حسن الحظ، لأن بليك كان ينظر إلى الذهن العقلانى على انه منبع كل شر. ولا تقدم لنا القصيدة نمراً فحسب وإنما ضرب من نمر فائق. وبقدر ما يخص الأمر الشر، لا سبيل للمرء لاستنتاج هذه الفكرة إلا من شعور القصيدة، من الشدة الغامضة الانشادية ومن

عنف الوصف الذى كثيراً ما يكون لامعاً. وبكلمات أخرى، نجد وصفاً شديداً لنمر، وشعوراً غامضاً بالشر، أو - إذا صغنا الأمر على نحو آخر - نجد المادة الموصوفة موصوفةً بعبقرية وبنغمة اقتناع عالٍ إلى الحد الذى يلوح معه أنها تعنى أكثر مما تفعل حقيقةً، وتنجح فى خداع لا القارئ فحسب وإنما الكاتب أيضاً. لا حاجة بنا إلى القول إن هذا لم يكن هو الإجراء الذى استخدمه دن وبن جونسون. ولكنه كان إجراء فرلين - وهو شاعر حساس مسرف العاطفية لا يتمتع بقوة عظيمة - وإجراء رنبو ومالارميه، وكلاهما شاعر أعظم موهبة من بليك بكثير. ونستطيع أن نراه فى عصرنا ولغتنا لدى هارت كرين، وهو شاعر تأثر على نحو غير مباشر بهؤلاء الفرنسيين وعلى نحو مباشر ببليك. وقد كان هؤلاء الفرنسيون الثلاثة - ونخص منهم مالارميه بالذكر - هم اسلاف فالرى المباشرين المبجلين.

إن التركيز على الإدراك الحسى قد أدى إلى قدر كبير من الكتابة الطنانة التكرارية، ولكنه أيضاً - خاصةً حين يمارسه أساتذة فى التنويم الذاتى وفى مهارات الإيحاء غير الموجَه كأولئك الذين ذكرتهم - يؤدى إلى حساسية غير عادية بالإدراك الحسى وإلى تعقيد غير عادى فى التعبير عنه والتحكم فيه. وقد ورث فالرى هذه الحساسية وهذا التعقيد، وأضاف إلى ما خلفه له أسلافه، ولكنه لم يقنع به فى حالته الخالصة. إننا نجد عند فالرى هذا الوعى الحسى المُعلّى ونجد النغمة التى تقنعنا بأن التفاصيل ذات معنى، ولكننا نجد أيضاً المعنى، وهو معنى لا يقل رهافة عن البقية. ومهما يكن من أمر فإن الصورة عنده مختلفة عن أى شىء تقريباً يجده المرء فى عصر النهضة، سواء فى فرنسا أو فى انجلترا. لدى بن جونسن، مثلاً، تكاد اللغة تكون تجريدية على نحو خالص. ولدى جورج هربرت وكثيرين غيره تُسمى التفاصيل الحسية أو تُضمر، ولكنها لا تُرى أو تُسمع. وحين نقع على صورة حسية يُراد بها أن تؤثر فى حواسنا فضلاً عن أذهاننا، كما فى قصيدة "المصباح" لفون، أو كما فى قصيدة "وداع لاسمه فى نافذة" لدن، نقع عادةً على تشبيه أو استعارة صريحين نُميا تنمية كاملة. ولكننا لدى فالرى نجد شيئاً آخر، على الأقل كقاعدة: إننا نجد التفصيل الحسى الحاد مُتضمَناً فى قصيدة أو قطعة ذات طبيعة نجد معها أن التفصيل مُحمّل بالمعنى دون أن نُخبّر بالمعنى صراحةً، أو موصوفٌ بلغة تومئ إلى مثل هذا المعنى على نحو غير مباشر ولكنه واضح. إن هذا المنهج لا يقل رهافة عن منهج شعراء عصر النهضة، مادام الشاعر الذى يمارس المنهج يملك المؤهلات اللازمة. سأقدم مثلاً واحداً لهذا النوع من الصور من المقطوعة الأولى من قصيدة "المقبرة البحرية":

Midi le juste y compose de feux

La mer, la mer, toujours recommencée . . .

(الظهيرة الدقيقة تؤلف هناك من النيران

البحر، البحر، يُعاد بدؤه إلى الأبد . . . )

إن الظهيرة، أو الشمس عند ارتفاع الظهيرة، يلوح أنها تخلق البحر من لحظة إلى لحظة، لأننا ندرك البحر من طريق ضوء الشمس، والبحر المتحرك حى بالماسات الكثيرة للزبد غير المحسوس، وهى المذكورة بعد ذلك ببضعة أبيات. "يُعاد بدؤه إلى الأبد": يلوح أن البحر يبدأ من جديد من لحظة إلى أخرى، لأنه يغوص ويرتفع إلى الأبد، فى آن واحد يغوص ويرتفع. ولكن هذه العبارة - إذا كانت ذاكرتى مصيبة - قد سبق أن استخدمها برجسون (وبديهى أن الفكرة قد سبق إليها هيراقليطس) فى وصف مجموع الكون. وحتى بدون هذا المفتاح يخلق بنا أن نعى على الفور أن الشاعر يعطينا هنا ما هو أكثر من صورة بصرية. إن الشمس هى صورة العلة الأولى التى تخلق الكون الفيزيقى باستمرار، من لحظة إلى لحظة. والبحر، رغم أنه ليس الممثلَ الوحيد للكون المخلوق فى هذه القصيدة، هو الممثلُ الأول. قد يجد المرء هنا وهناك فى عصر النهضة شيئاً يشبه هذا المنهج، ولكنى لا إخال الشبه سيكون شديد الوضوح فى أكثر الأحيان.

إننا نجد فى قصيدة "مسودة ثعبان" ثلاث صور غلابة: الثعبان، وحواء، وشجرة المعرفة. ونحن نجد تصوراً إضافياً يهيمن عليها كلها هو تصور الخالق. إن كل صورة جزئية تغتذى بالمعنى من جراء علاقتها بواحدة أو أكثر من هذه الصور. ولما كان الخالق بالضرورة تصوراً ميتافيزيقياً فإن قسماً كبيراً من اللغة ليس منغمساً مباشرةً فى الإدراك الحسى - قسمٌ من اللغة أكبر مما قد تتجه إليه شكوك المرء بعد قراءة عارضة؛ بيد أن اللغة الميتافيزيقية على نحوٍ خالص ولغة الإدراك الحسى ينعكس كلٌ منهما على صاحبه، ويغذو كلٌ منهما الآخر بحيث نخرج بانطباعٍ عن نسيج متصل إن كثيراً أو قليلاً. إن التفاصيل الفيزيقية تحيا فى هذا النسيج بضرب من الطاقة الكهربية. وفى التفاصيل، كما فى البناء، استعاد فالرى ما كان من الممكن استخدامه فى ابتكارات عصر الانحلاليين، وأدمج هذا فى خير ما فى المنهج التقليدى.

أريد الآن أن أقدم مجملاً وجيزاً لنمو القصيدة. وإذا كان القارئ يملك نسخة من القصيدة فى متناول يده، فأكون شاكراً لو فتح كتابه وتابعنى - تابعنى مستبقياً فى

ذهنه ما قلته عن الخيط العام، وطريقة تنمية الخيط، وخصائص اللغة. لن يكون حديثى عن نمو القصيدة كاملاً: وإنما سأحاول فحسب أن أشير إلى منهجها، وسأترك للقارئ فحص كل التفاصيل.

فى المقطوعة الأولى يصف الثعبانَ ذاته بأنه حيوان معقد خبيث. وتواصل المقطوعة الثانية هذا الخيط، ولكنها فى صدده تقدم حب الثعبان لضوء الشمس، وتهديده للجنس البشرى. وهذان العنصران الجديدان يقدمان المقطوعة الثالثة من طريق الارتباط، لأن الشمس تدفئ الثعبان كحيوان، وتدفعه إلى نشاط حاد، والشمس هى أعظم المتواطئين معه؛ إنها الشىء الذى يحول بين البشر وإدراك أن الكون لا يعدو أن يكون عيباً فى كمال العدم. وهذه الاعتبارات تُذكّر الثعبان بأن هذا هو المكان الذى استمتع فيه بمرأى سقوط الإنسان.

وتذكره لسقوط الإنسان يجلب الخالق إلى الذهن

O Vanité! Cause Première

(إيه أيها الغرور! العلة الأولى!)

ونجد تعريفاً لغلط الخلق فى المقطوعتين السادسة والسابعة.

والمقطوعة الثامنة هى ذروة هذه القطعة، تحدثنا عن حب الثعبان وكراهيته للخالق، وعن شعور الخالق حين نفخ الحياة فى الإنسان، وهو شعور يشاركه فيه الثعبان طوال القصيدة:

Objet radieux de ma haine,
Vous que j'aimais éperdument,
Vous qui dûtes de la géhenne
Donner l'empire à cet amant,
Regardez-vous dans ma ténèbre!
Orgueil de mon sombre miroir,
Si profond fut votre malaise
Que votre souffle sur la glaise
Fut un soupir de désepoir!

(أيها الموضوع المشع لكراهيتى

أنت الذى أحببت مشتتاً

أنت الذى قُسرت على أن تخصص

امبراطورية الجحيم لهذا العاشق لك

انظر إلى نفسك منعكساً فى مرآة ظلى!

إن صورتك المشئومة، معروضةً على هذا النحو،

كبرياء مرآتى المظلمة

قد سبب لكَ ذعراً عميقاً

حتى ان أنفاسك على الصلصال

كانت تنهيدة قنوط!)

والمقطوعة التاسعة والأبيات الأربعة الأولى من المقطوعة العاشرة تعالج ازدراء الثعبان لمخلوقات الخالق الجديدة، وفى الحقيقة كراهيته لها:

**A la ressemblance exércée,**

**Vous fûtes faits, et je vous hais!**

**Comme je hais le nom qui crée**

**Tant de prodiges imparfaits!**

(فى الشبه الملعون جُبلتِ

وكراهيتى ترقد عليك

كما على الاسم الذى تسبب فى صنع

كل هذه العجائب الخاطئة!)

وبقية المقطوعة العاشرة وكل المقطوعتين الحادية عشرة والثانية عشرة مكرسةٌ لقدرات الثعبان على الغواية:

**Je suis Celui qui modifie,**

**Je retouche au coeur qui s'y fie . . .**

(إنما أنا من يُعدّل)

وتكشف هذه الأبيات عن فهم غير عادى للطبيعة البشرية.

وفى المقطوعة الثالثة عشرة تُقدم حواء شخصياً ويبدأ استرجاع الغواية. تشغل الغواية أربع عشرة مقطوعة، ولا أستطيع أن أقدم سوى نبذة قصيرة عنها. لقد عبّر الثعبان بالفعل عن كراهيته للمخلوقات الجديدة، وإنها لكراهية حقيقية. ولكنه يعشق حواء:

**Eve, jadis, je la surpris,**

**Parmi ses premières pensées . . .**

**Les plus purs s'y penchent les pires,**

**Les plus durs sont les plus meurtris . . .**

**Jusques à moi, tu m'attendris,**

**De qui relèvent les vampires!**

(حواء، إذ أقبلت عليها ذات مرة،

بين أفكارها الأولى . .

إن الأنقى ينحنون على أكثر الأنحاء ذلةً

والأصلب هم الأعمق نزيفاً

حتى أنا، حتى أنا قد رققتِ منه

ذلك الذى يحكم مصاصى الدماء!)

ومع ذلك فإن الحب والكراهية يظلان مختلطين ويؤديان إلى فهم دقيق كلبىّ لخُلُق حواء:

**La superbe simplicité**

**Demande d'immenses égards!**

**Sa transparence de regards,**

Sottise, orgueil, félicité,
Gradent bien la belle cité!
Et par ce plus rare des arts,
Soit le coeur pur sollicité;
C'est là mon fort, c'est là mon fin,
A moi les moyens de ma fin!

(مثل هذه البساطة الفائقة
تصلى من أجل اعتبار عظيم!
شفافية نظرتها
الحماقة، الكبرياء، الغبطة،
تحرس جيداً المدينة الحلوة!
نتعلم فرضاً لكى ننقل
ولهذا، أندر الفنون،
ليكن القلب الصافى معرضاً!
تلك قوتى! تلك لعبتى!
فلتكن لى وسائل بلوغ غايتى!)

ويفضى فهم خُلُق حواء إلى غواية حاذقة ناجحة لا بد لى من أن أترك تفاصيلها للقارئ. وتفضى الغواية إلى لا مبالاة مكتئبة من جانب الثعبان:

O follement que je m'offrais
Cette infertile jouissance:
Voir le long pur d'un dos si frais
Frémir la désobéissance! . . .

(بجنون رحت أتأمل بحبور
رغم أن متعتى كانت عقيمة

مثل هذا الظهر النقى الطازج
يتحرك كله عصياناً! . .)

وفى الوقت ذاته تهتز شجرة المعرفة إذ تحرر جوهرها من الحكمة ومن الأوهام.

ثم تلى المخاطبة العظيمة لشجرة المعرفة، وهى جملة واحدة من أربعة وعشرين بيتاً، نرى فيها الشجرة كشجرة تنمو إلى أسفل وإلى أعلى إلى الأبد، ونرى الثعبان وقد اتخذ من أغصانها مهداً له:

**Reptile aux extase doiseau**

**Berceau du reptile rêveur**

**Qui jeta l'Eve en rêveries . . .**

(مهد الزاحفة الحالمة، ذلك
الذى قذف بحواء إلى الأحلام)

إن الانتصار على حواء منظورٌ إليه من مسافة مكتئبة بعض الشىء ولكنها أساساً لا مبالية، بيد أنه حتى فى الأبيات الختامية يرى الثعبان ذاته على أنه الخصم

**Ce vieil amateur d'échecs**

(هذا العاشق القديم للاخفاقات)

وتجعل عيناه كنوز الشجرة ترتجف، ومن الكنوز تسقط ثمار الموت والقنوط والفوضى. وأخيراً نرى الثعبان فى ورطته الأساسية:

**Beau serpent, bercé dans le bleu,**

**Je siffle, avec délicatesse,**

**Offrant à la gloire de Dieu**

**Le triomphe de ma tristesse . . .**

(ثعبان رائع، فى الزرقة يتمايل،
أفح برقة، أجلب
هبتى أمام مجد الرب أضع
انتصار أساىّ)

وفى الأبيات الثلاثة الأخيرة يتوجه بالخطاب إلى الشجرة:

**Cette soif qui te fit géant,**

Jusqu'a l'Etre exalte, l'érange
Toute-Puissance du Néant!

(هذا الظمأ الذى جعلك ضخمةً،
يرفع إلى الكائن
قدرة العدم الكلية المولودة على نحو غريب!)

إن الخيط الرئيس هو الهبوط من الكمال إلى النقص فى فعل الخلق، ونكبة المخلوق الذهنى الذى تتصرف رغبته إلى الكمال اللامتناهى الذى حُرم منه والذى يدرك أن طبيعته شريرة بسبب الحرمان: يقدم هذا الشكل العَرْضى (الإيضاحى) للقصيدة بأكملها. يلى هذا فى الأهمية عرض خلق الكائن قيد البحث، الثعبان، فى تأملاته الفلسفية وفي وصفه لغواية حواء على السواء. ومن الأمور العارضة فى هذا كله فعلُ الغواية ورسمُ شخصية حواء. إن مادة القصيدة مهمة لدى كل النقاط، ليس فيها ما هو هين الشأن، إما عن حماقة باطنة أو عن طابع جزئى، ومن ثم فليس هناك ما يحرج الشاعر كشاعر. إن القصيدة عظيمة من حيث تصورها، معقدة ولكنها واضحة من حيث تنظيم التصور، تكاد تكون ناجحة على نحو إعجازى فى تحقيق كل تفاصيلها. ما من تعليقٍ للذكاء يُتطلب منا: والحق انه يتعين علينا أن نبقى ذكاءنا صاحياً كليةً إذا أردنا أن نتابع القصيدة. وما من مسألة اعتقاد أو عدم اعتقاد بأسطورة متضمَن، لأن الأسطورة ليست مقدمةً كأسطورة – وإنما هى مقدمة كتعبير مجازى. لست أريد أن أولد انطباعاً بأنى أحاول أن أدهش قرائى من أجل تسلية ذاتى، ولكنى قد درست هذه القصيدة سنوات كثيرة، وفى رأيى أنها أعظم قصيدة قرأتها فى حياتى، بصرف النظر عن النوع.

– ٨ –

كانت هذه المقالة مجرد مجمل سريع، ولم أعط نفسى مجالاً إلا للحد الأدنى من التحليل والتمثيل. إن الآراء التى طرحتها نتاج سنوات كثيرة من القراءة والتفكير، وقد طرحتها على نحو جاد، ولكنى أعى أن دفاعاً كاملاً عنها يتطلب مزيداً من الوقت. ومهما يكن من أمر فليؤذن لى بأن أوجه انتباه القارئ إلى ما يلى: لئن لاح انى أحاول أن أحرض على ثورة، لقد كان ذلك فى الفكر النقدى فحسب، لا فى ممارسة الأدب. إن الملحمة أو المسرحية الشعرية، مثلاً، قد ماتتا منذ زمن بعيد، ولم أكن أنا من قتلهما. إنى لم أعد أن أحاول تفسير موتهما، والتعبير عن اعتقادى بأن الغلطة لا تكمن فينا وإنما فى طبيعة هذين الشكلين. أما الرواية – وهى فى أغلب الأحوال شكلٌ مجهض

منذ بداياته – فتحتضر بسرعة، ولكنى أظن هنا أن الغلطة غلطتنا – غلطة الروائيين والنقاد. وكتاب القصيدة القصيرة قد أبلوا بلاء حسناً – إذا نظر المرء إليهم عبر فترة طويلة – ومن المحقق أنهم أحياء اليوم، ولكنى على اقتناع بأن ثمة منجزات أعظم تنتظر القصيدة القصيرة، وأن الفرصة أكبر لتحقيق هذه المنجزات إذا حملنا أنفسنا على أن نفهم طبيعة الشكل والحقيقة الماثلة فى أن هذا الشكل هو أعظم الأشكال، وأنه من بين جميع الأشكال أنسبها للتواصل بين من هم متمدينون وراشدون كليةً.

حاولت أن أشير إلى أنواع المشكلات التى ينبغى دراستها إذا أردنا أن نقدّر إمكانات أى من الأشكال، وبعض المشكلات الأكثر إلحاحاً فى صدد كل شكل. قد أكون مخطئاً فى أىٍ أو فى كل النتائج الخاصة التى انتهيت إليها، ولكنى إذا كنت مخطئاً فسيتعين إثبات هذا من طريق الحجاج. أما إذا نُحيت حججى جانباً فحسب فسأفوز بسبب تخلف الجانب الآخر من النقاش خلال عشرين عاماً. ولئن كنت على صواب، فلن يكون فى هذا كبير ضرر، ولن تكون هذه أول مرة أفوز فيها فى جدل على هذا النحو: أما إذا كنت مخطئاً فسيكون هذا من سوء الحظ.

## هوامش:

(١) يجمل بالقارئ الطلعة فى شأن برنامج بابت الإيجابى، ذلك الذى عارض به الرومانتيكية، أن يتحول إلى مقدمة كتاب "الديمقراطية والقيادة". يقول لنا ]بابت [إن ما هو إنسانى بصورة خاصة فى الإنسان، ما هو إلهى فى نهاية المطاف، هو الإرادة الأعلى، أو إرادة الاحجام. وهذا يقابل الإرادة الأدنى، أو الشهية الامتدادية. يعطى بابت الإرادة أولويةً على الذهن وعلى الانفعالات. ولكن لا بد للإرادة من معايير: ولا يعَن لبابت انه الآن يعطى المعايير أولوية على الإرادة. والمعايير بدورها يشتقها الخيال الذى يرى أوجه شبه وأقيسة تماثل فى صدد القوة التى تُميِّز. وهاتان القوتان الأخيرتان مرتبطتين يلوح أنهما ليستا أكثر ولا أقل من وصف جديد للعقل المنطقى (غير الحدسى). أما لماذا لم يختر بابت أن يواجه هذه الحقيقة ويقر بأولوية العقل، فذاك ما لا أدريه. بيد انه يجمل بالمرء أن يلاحظ أن هذا العقل لا يقدم معايير إلا لإرادة الاحجام: أما الإرادة الامتدادية فليس ثمة ما يرشدها وإنما هى لا تعدو أن تُكبح بين حين وحين. لا يلوح أن ثمة أخلاقيات صريحة للفعل الإيجابى، وهذا النقص أكثر اتضاحاً لدى صديق بابت، بول إلمر مور، الذى عنده أن الخير الوحيد هو النبذ وعدم الفعل.

(٢) فى ذهنى رجل أصغر منى بعامين أو ثلاثة، واحدٌ من أكثر رجال جيلى وعداً. حصل على ماجستير من جامعة ستانفورد وعلى دكتوراه من جامعة كاليفورنيا. اشتغل معلماً لمدة ثلاث سنوات بجامعة هارفارد. ثم تقاعد ليعيش فى مزرعة برتقال وزيتون فى وادى سان جواكين الجنوبى، وظل بها منذ ذلك الحين. نشر، أثناء سنوات نشاطه، ديواناً رائعاً من القصائد، ورواية أولى مبشرة، وكتاباً قيماً عن المأساة الإليزابيثية.

(٣) أنظر الأعمال الآتية: "الإناء المحكم الصنع" لكليانث بروكس [الناشر [رينال وهتشكوك ١٩٤٧؛ ر.س. كرين: "كليانث بروكس أو إفلاس الواحدية النقدية"، مجلة "مودرن فيلولوجي" ٤٥ (مايو ١٩٤٨). وهذه المقالة الأخيرة، مع تعديلات، قد أعيد طبعها في كتاب "النقاد والنقد"، مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٥٢، وهي منتخبات من كتابات نقاد شيكاغو حررها كرين. وكل الإشارات إلى كرين في هذه المقالة مأخوذة من مساهماته في هذا السفر ومن كتابه المسمى "لغات النقد وبناء الشعر"، مطبعة جامعة تورنتو ، ١٩٥٣

(٤) أنظر مقالة "عمل الناقد" في كتاب "النقد من حيث هو إيماءة" تأليف ر.ب. بلاكمر الناشر هاركورت بريس وشركاه ، ١٩٥٢

(٥) كتاب "العقل في الجنون"، تأليف آلن تيت [الناشر [أبناء ج.ب. بتنام ، ١٩٤١

(٦) أنظر مقالة "المنطق والقصيدة الغنائية" بقلم ج.ف. كاننجام في مجلة "مودرن فيلولوجي" السنة ٥١، العدد ١، أغسطس ، ١٩٥٣

(٧) من أجل نبذة بالغة الوضوح ولكنها موجزة عن الارتباطية في القرن الثامن عشر أنظر كتاب "خيال جون كيتس" من تأليف ج.ر. كولدول، مطبعة جامعة كورنيل، الفصل الثاني. ومن أجل نبذة أكثر تفصيلاً، إلى جانب نبذة عن تأثير شافتسبري وأمور أخرى متصلة بذلك، أنظر كتاب "من الكلاسيكي إلى الرومانتيكي" لولتر جاكسون بيت، مطبعة جامعة هارفارد.

(٨) "ويلٌ أو عجب: الأثر الوجداني للمأساة الشكسبيرية"، من تأليف ج.ف. كاننجام، مطبعة جامعة دنفر ١٩٥١ .

(٩) "زوجة مارتن جير"، تأليف جانيت لويس، مطبعة كولت ، ١٩٤١ أعيد إصدارها في كتاب "هلب في البحر" من تحرير آلان سوالو، مطبعة سوالو ووليم مورو وشركاه ، ١٩٤٧ وأعيد إصدارها على شكل كتاب منفصل بعناية آلان سوالو، دنفر ، ١٩٥٠ ترجمتها إلى الفرنسية فرانسواز أو. جابيت ونشرت تحت عنوان "زوجة مارتن جير" La Femme de Martin Guerre بعناية الناشر روبير لافون، باريس ١٩٤٧,

(١٠) تلقيت حديثاً منشوراً إعلانياً من قسم الكلية بدار هاربر وإخوته يذكر أن الفصول المعكوسة ستعاد إلى ترتيبها الصحيح. ويُعزى هذا التصويب إلى المقالتين اللتين ذكرتهما.

(١١) تظهر هذه المقالة في كتاب "قلعة آكسل" (١٩٣١) وأعيد طبعها في كتاب "الرأي الأدبي في أمريكا" من تحرير م.د. زابل (طبعة منقحة) ١٩٥١ .

(١٢) كتاب "العقل التطهري" تأليف هـ. و. شنايدر (الناشر) هنري هولت ١٩٣٠، ص ٤٨، وترد هذه القطعة وقطعٌ أخرى ذات طبيعة مشابهة في مقالتي عن هوثورن (من كتابي "دفاعاً عن العقل"). ويطبقها شنايدر على المتطهرين المستوطنين. وأحسب انه في أي ألجورية ستزحف الكليات في مكان ما: إن إهاب في رواية "موبي ديك" يمثل الروح لأجل ذاتها، وفيدالاه يمثل الإرادة الخاطئة المقدورة مسبقاً بمصطلحات إدواردز، والعقل الذي يسمّ بمصطلحات ملفل، وستاربك يمثل الفضيلة بلا عون، أو العقل دون دعم من النعمة الإلهية. بيد ان الحوت ذاته، باعتباره روح الشر، ليس كلياً قدر ما هو ظاهرة فريدة، وكذلك الشأن مع أغلب التفاصيل الأخرى: التحذيرات والاغراءات وما أشبه. ولم يتمكن الكالفينيون أنفسهم من التخلص من الكليات كليةً، لأنه كان عليهم – كلاهوتيين – أن يتحدثوا بمصطلحها ولكنهم بذلوا قصارى جهدهم. وقد

نجحوا إلى حد توليد حالة ذهنية كانت خليقة أن تلوح غريبة لدانتى والأكوينى.

(١٣) استعادة القوى عارضةٌ لدى أغلب هؤلاء الشعراء. وحيث ترد فمن المحتمل أن يكون هذا راجعاً إلى لباقة نقدية أكثر مما هو راجع إلى نظرية. ومهما يكن من أمر فإنه فى حالة كاننجام وباورز راجع إلى كلا الأمرين، فهما يعرفان على وجه الدقة ما يصنعانه، والنتيجة أمرٌ مرموق.

(١٤) ينبغى أن أضع هنا كلمة تحذير قصيرة فى صدد الشعر العَرْضى (الإيضاحى): إذا تناول الشاعر موضوعاً يتطلب قدراً كبيراً من المحاجة المدققة - ميتافيزيقية أو دينية أو سياسية أو غير ذلك - لكى يصل إلى تعميمات ذات نوع من الدلالة البشرية الهامة فإنه - هنا مرة أخرى - يغزو منطقة النثر. وقصيدة بوب المسماة "مقال عن الإنسان" مثل لذلك: فحتى لو سلمنا بصحة حجاجه - وهذا خليق أن يكون حماقة من جانبنا - وجدنا القصيدة تخفق لهذا السبب، ولا يؤثر فينا إلا قطع وجيزة منها. وقد حاول دريدن، فى قصيدته المسماة "الأيلة والنمر"، أن يتجنب هذه الصعوبة باستخدام ألجورية مجاوزة للمعقول. وتشتمل قصيدته على قطعة من الشعر التعبّدى الرهيف، وإن لم يكن بالضبط من الطبقة الأولى، تبدأ بالبيت رقم ٦٢ وتنوى قرابة البيت رقم ٨٤، ولكن هذه القطعة أدنى من خير قصائد بن جونسون ودن والأخوين هربرت، وهى غير قابلة لأن تنفصل عن القصيدة، والقصيدة بأكملها بليدة. موجز القول إن ثمة مواد معينة تلائم النثر العَرْضى (الإيضاحى) ولكنها لا تلائم النظم العَرْضى: فمثلاً يكون من الخطأ ان أحاول كتابة هذه المقالة نظماً.

(١٥) هذه القصيدة، التى تلوح لى بوضوح واحدة من أعظم ست قصائد لستفنز، وربما خيرها، قد ظهرت فى مجلة "ذا هدسون رفيو" فى ربيع ١٩٥١ (السنة الرابعة، العدد الأول). ولم ير ستفنز من الملائم أن يدرجها فى "مجموعة القصائد".

(١٦) فى قصيدة "المقبرة البحرية" نجد أن فالرى على نحو لا تخطئه العين هو المتكلم، وما من وسيط درامى. إن الشمس هى صورة العلة الأولى، وليست، كما هو الشأن فى قصيدة "ثعبان"، متواطئة مع المتكلم. ويتوجه فالرى بالخطاب إلى الشمس بنفس المصطلحات التى استخدمها الثعبان فى توجهه بالخطاب إلى الخالق:

L'âme exposée aux torches du solstice,
Je t soutiens, admirable justice
De la lumière aux armes sans pitié!
Je te rends pure à ta place première:
Regarde-toi! . . . Mais rendre la lumière
suppose d'ombre - une morne moitié.

(بروحى متعرية لمشاعل الشمس فى ميلها الأعظم
هأنا أحتملك يا عدالة النور الباهرة
ذات الأسلحة التى لا ترحم!
وأردك خالصة إلى موضعك الأول:

انظرى ذاتك . . لكن إعادة النور إلى منبعه

تفترض نصفاً محزوناً من الظلال)

(جميع المقتطفات من قصيدة "المقبرة البحرية" فى هذا الهامش من ترجمة شفيق مقار)

قارن هذه القطعة بالمقطوعة الثامنة، الأبيات ٥ و٦ و٧ من قصيدة "ثعبان" التى سأوردها فيما بعد. وتأمل أيضاً:

Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!

Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes

Sont le défaut de ton grand diamant.

(ليس لك إلا إلاى مثوى لمخاوفك!

نداماتى وشكوكى وقهرى

هى العيب الكامن فى ماستك البراقة)

وخيط هذه القصيدة هو، مرة أخرى، العيب فى الخلق. والوجه الخاص لهذا العيب، وهو ما تركز القصيدة عليه، هو استحالة حل لغز عدم الاتصال، وهو ما نلتقى به فى فعل الخلق "بين الخواء والحدث البحت" Entre la vide et l'évenement وفى لغز الموت والتوكيد فى أغلب القصيدة يقع على الموت، رغم ان مخاطبة زينون قرب الخاتمة تؤكد لغز التغير كتغير. وهذه القصيدة، مثل قصيدة "ثعبان"، تؤكد عذاب الحياة بهذه الشروط

Amour, peut-être, ou de moi-même haine?

(الحب ربما أم البغضاء لذاتى)

وترفض الخلود بهذه الشروط

Maigre immortalité noire et dorée

(أيها الخلود النحيل أسود مذهباً)

وهى بخلاف قصيدة "ثعبان"، تؤكد فى المقطوعات الأخيرة ضرورة الاستمرار فى العيش فى الزمن المقسوم لنا. ومثل هذا التوكيد خليق أن يكون من نافلة القول فى قصيدة "ثعبان" لأن الثعبان، باعتباره أسطورة من ناحية، أو باعتباره الممثل المجازى لعقل الإنسان، من ناحية أخرى، خالدٌ فى كل الأحوال. وتلك هى البشاعة النهائية لموقفه.

– اضطررت إلى حذف بعض جمل وكلمات والتخفيف من كلمات أخرى، لاعتبارات دينية (المترجم).

## أيفور ونترز

# الأدب الإنجليزى فى القرن السادس عشر

ليس بين الكتب التى أعالجها هنا(١) ما يتناول الدراما الإليزابيثية، وعلى ذلك أود أن أبدأ ببضعة تأملات عن ذلك الموضوع كى أنحيه عن الطريق. فى اعتقادى ان الدراما الإليزابيثية (والجيمسية) قد بُولغ فى تقديرها مبالغة كبيرة. وقد كان ثمة سببان كبيران لهذا، ربما كان أولهما قد ولد الثانى. فأولاً، قد كتب شكسبير ثلاثة على الأقل من أعظم المآسى المعروفة لنا (مكبث وهملت وعطيل) وبضع مسرحيات أخرى عظيمة على قدر ما تمضى المأساة، وثمة مشاهد بل وفصول عظيمة فى مواضع أخرى من مسرحياته، خاصة المسرحيات التاريخية. إن شكسبير يلقى ظلاً طويلاً: لقد تعلم شيئاً (وليس الكثير، فيما أظن، بالنسبة إلى ما أضافه) من أسلافه. إن معاصرى شكسبير ومن تلوه مباشرةً قد تعلموا منه القليل الذى يجمع بينهم إن كثيراً أو قليلاً ولكنهم نحيلون على الرغم مما تمكنوا من تشربه. ولو أمكننا أن نتخيل كل بنية العمل الدرامى لهذه الفترة بدون شكسبير، ورغبنا فى أن نفترض – لأجل النقاش – أن معاصرى شكسبير ومن تلوه كانوا خليقين أن يكونوا على ما هم عليه بدونه، فسيكون من العسير – فيما إخال – أن ندافع عن الفكرة القائلة بأننا نجد هنا حتى أدباً درامياً جيداً من الطبقة الثانية. إن ما سنراه [فى هذه الحالة] إنما هو بنية من الدراما البدائية وإن تكن موهوبة (كيد، مارلو) ودراما منحطة، ولكنها تساويها فى عدم التحقق، تالية. وفى مكان ما من الجانب ستكون الشخصيتان المثقفتان النظريتان على نحو جسيم: تشابمان وبن جونسون. وثانى هذين الرجلين أفضل من الأول بكثير، ولكن لا هذا ولا ذاك بالكاتب المسرحى الناجح حقيقةً. والسبب الثانى هو إنه نظراً لضخامة حجم هذا الأدب، وان له لحظاته الفاتنة، وانه يكشف عن فكر الفترة، فقد كان أرضَ صيدٍ موفقة للدارسين فى تاريخ الأفكار. وثمة سبب ثالث وثانوى هو اهتمام مستر إليوت – ذلك الاهتمام المسرف فى العاطفية وشبه النقدى – بهذا الأدب. بيد أننا إذا استبعدنا شكسبير فلن نجد من نقارنه براسين وكورنى وموليير، وحتى شكسبير أقل كفاءة من هؤلاء الرجال فى نواحٍ كثيرة، وإن كنت أسلم بأنه أعظم منهم. وأشك فيما لو كان لدينا أى امرئٍ يقبل المقارنة حتى بلوب، وكالدرون، وألاركون، رغم أنى لم أقرأ أى بنية كبيرة من الدراما الإسبانية

منذ سنوات كثيرة. إنها لخسارة كبيرة انه لم يكن هناك تقريباً فى عصر النهضة الإنجليزى أى دارسين يقرءون الإسبانية، وان أغلبهم كان يقرأ الفرنسية على هذا النحو الردىء[٢]. فبدون شكسبير، تغدو دراما الفترة العظيمة وسيطاً واعداً ولكنه نصف متمدين.

ونثر هذه الفترة أسوأ حالاً، أدنى بكثير من النثر الإسبانى فى الفترة ذاتها، مثلاً، رغم أن بعض عقول عظيمة شقت طريقها عبر الوسيط المتبربر دون أن تحسّنه كثيراً (وهوكر من هذه العقول، وكذلك بيكون). ولو قارن المرء نثر ونظم ألمع الرجال الذين استخدموا كلا الوسيطين - رجال من طراز جاسكوين، وناش، وسيدنى، ورالى، وجريفل - لوجد الفرق لافتاً ومحيراً. لقد كان هؤلاء الرجال شعراء على درجة عالية من المدنية، ولكن نثرهم - بغض النظر عن قيمة الأفكار المعبَر عنها - أخرق. إن منتخبات هولز كنكت تزودنا بمقطع مستعرض مقبول من النثر، وبقدر ما يخص الأمر الأسلوب فإن مقطعاً مستعرضاً واحداً يكاد يكون فى مثل فائدة غيره. إن ليلى مبعث راحة حين يصل المرء إليه، لأن نثره يملك مبدأ نظام: والمبدأ، كمادته، هين الشأن، ولكنه على الأقل مبدأ. ومعالجة لويس لكتاب النثر، فى أساسها، ممتازة، وهو يلخص وينقد المضمون فضلاً عن الأسلوب، بيد أنه إذا كان المرء مهتماً فى المحل الأول بنمو النثر كوسيط فإنه يستطيع أن يتعلم من كتاب "انتصار اللغة الانجليزية" لرتشارد فوستر جونز[٣] أكثر مما يستطيع أن يتعلمه من لويس أو من هولز كنكت. إن النثر كوسيط مفهوم عامة وقابل للاستخدام قد بدأ ينبثق فى فترة متأخرة من القرن السابع عشر، بعد أن كان الموروث العظيم للقصيدة القصيرة قد مات تقريباً.

ومهما يكن من أمر فإن وسيطين للتعبير قد بلغا نقطة عالية من الإنجاز فى القرن السادس عشر وتمكن منهما على نطاق واسع فنانون ثانويون وعظماء على السواء، وكانا موضع فهم وتذوق على نطاق واسع: الموسيقى والقصيدة القصيرة. أما عن الأول فلا صلة لنا به فى هذه المناسبة. وبدون إحصاء للصفحات أقول إن حوالى نصف كتاب لويس يعالج القصيدة القصيرة وتلك الأشكال من الشعر القصصى والتعليمى التى يلوح أنها استفادت بدرجة ما من تطورات القصيدة القصيرة، وهذا ما ينبغى أن يكون. ولكن معالجته للشعر تثير أسئلة معينة تتصل بقدرته النقدية، والقدرة النقدية للأساتذة عموماً، وطبيعة التاريخ الأدبى وكتابة التاريخ. إن الألوان المتنوعة من القصيدة القصيرة قد عالجها على نحو خبير عددٌ كبير من الشعراء من وايات فصاعداً، وازداد العدد بسرعة فى السنوات العشرين الأخيرة من ذلك القرن. كان

أغلب هذا العمل ثانوياً، ولكن بعضه كان بالغ العظمة. وبمجيء عام ١٦١٥ كانت الأسس قد أُرسيت لعمل القرن السابع عشر وكان قسم كبير من أعظم شعر عصر النهضة قد كُتب. يلوح أن الموضوع بأكمله ذو تشويق خاص. إن السبيل الشائع لمعالجة تاريخ الشعر فى الجامعات هو من طريق المدارس أو الحركات - بمعنى أن المرء يدرس الخصائص البتراركية لأتباع بترارك، والخصائص الميتافيزيقية للميتافيزيقيين، وما إلى ذلك. أو على نحو أضيق نطاقاً: سيدنية سيدنى، ودنية دن. إن الصفات قيد البحث حقيقةٌ وجزءٌ من التاريخ: وينبغى أن تُدرس. بيد أنه عندما يُختزل الشعر إلى هذه الصفات فإن المؤرخ (والقارئ الرقيق دون وعى منه) يبدأ فى التفكير فى الشعر بلغة المتوسطات الحسابية، مع ثورات عنيفة لا تفسير لها بين الحين والحين. إن سيدنى يمثل انشقاقاً عنيفاً على النظم الإليزابيثى الباكر، ودن ثورة على سيدنى وسبنسر. ثمة بضع ثورات فى تاريخ الشعر الانجليزى ولكنها أقل عدداً مما يعتقد الدارسون. ومهما يكن من أمر فإن أسوأ أوجه هذه النظرة إلى التاريخ هو ما يلى: إنها تختزل مستوى أى فترة إلى متوسط غرائب الفترة أو المدرسة أو الشاعر قيد البحث، وتؤدى إلى إهمال القصائد العظيمة التى تظهر من جيل إلى جيل ومن ثم تؤدى إلى إهمال الخط الرئيس للنمو، أى إهمال الوقائع التى هى وقائع التاريخ الأساسية حقيقةً.

ويستطيع المرء أن يرى نتائج هذا التدريس لدى أغلب الشباب الذين يكتبون مراجعات للشعر والنقد فى صحافتنا الأدبية، شباب يجنحون إلى أن ينظروا بعض الشىء بعين الازدراء إلى العالم الأكاديمى ولكنهم أساساً قد تكونوا على يديه. وفى قراءاتهم للشعر يلوح أنهم معنيون لا بما إذا كان الشعر جيداً وإنما بما إذا كان ينتمى إلى قرننا: وهذا يعنى، عادة، أمراً بالغ البساطة - هل يتبع الشعر الطرق الأسلوبية المميزة لواحد أو أكثر من الشعراء الذين يُفترض أنهم يجسدون ذكاء (إذا كانت هذه هى الكلمة الصحيحة هنا) عصرنا، باوند أو إليوت أو ستفنز أو وليمز أو ربما مس مور؟ إن كاتب المراجعات عديم الحول حين يحاول التعرف على الكتابة الأمينة، ولكنه يستطيع بسهولة أن يتشبث بطريقة أسلوبية مميزة

**more or less in the way which a barnacle fastens itself to a pile.**

فلأورد عدداً أدنى من الشعراء والقصائد: وايات (أى امرئ يريد أن يصطاد؟ وداعاً تاجوس؛ أمن الممكن؛ إنهن يهربن منى؛ استيقظ يا مزهرى) جاسكوين (حراسة الغابات الملكية عند جاسكوين؛ تهويدة عاشق، من الأعماق لجاسكوين؛ ثبات عاشق

على العهد) جوج (عن المالِ، العودة إلى الوطن من إسبانيا؛ إلى دكتور بيل) رالى (الكذبة، حجة المتحرق) ناش (فى زمن الطاعون؛ الخريف يملك كل شىء) فولك جريفل (العالم الذى يحتوى كل شيء؛ كل حواسي؛ وداعاً؛ أيها الصبى الحلو؛ ملفوف يارب؛ فى الأعماق؛ صهيون يباب) بن جونسون (رغم ان الجمال علامة الثناء؛ أيها العالم الزائف عمّ مساء؛ أيها الرب العظيم الطيب؛ لا تدع ذلك يثير دهشتك)؛ دن (أنت صنعتني؛ لدى الأركان المتخيلة للأرض المستديرة)(٤). وهذا الموروث للأسلوب العاطل من الزخرفة، وهو معقد بدرجة لا بأس بها عند وايات، وأقل تعقيداً عند جورج وجاسكوين (ولكنه أقوى عند جاسكوين) وأكثر تعقيداً على نحوٍ مطرد لدى الشعراء التالين، يؤدى مباشرةً إلى خير عمل القرن السابع عشر. ومن أمثلة ذلك: إدوارد هربرت (مرثية على قبر) جورج هربرت (آثار الكنيسة) هنرى فون (إلى كتبه؛ المصباح) وغيرها.

إن الحركة البتراركية، كما نجدها لدى سيدنى وسبنسر، ليست القضية الأساسية فى السنوات الأخيرة من القرن، كما يلوح أن لويس وغيره يظنون. إنها قضية جانبية وإن تكن قضية مهمة بدرجة لا بأس بها. وقد أسهمت فى زيادة التعقيد، ولكن الشعراء الأقدر لم تغمرهم البلاغة الجديدة، ويلوح أنهم كانوا على ذكر من أخطارها. لم تحل الحركة البتراركية محل موروث الأسلوب العاطل من الزخرفة، رغم أنها أغمضت هذا الأسلوب فى أعين كثير من الدارسين المحدثين(٥). كذلك لا يمكن، فيما أظن، أن نشرح دن ببساطة على انه متمرد على سيدنى وأتباع سيدنى: إن عمله الأبعث على المضايقة يلوح أنه محاكاة ساخرة لهم، ولكن هذه المحاكاة الساخرة تلوح فى أغلب الأحيان غير مقصودة - اجتماع لأعصبته الفريدة، وشكله الفريد من الجدية، ولونه الشخصى جداً من الذوق السيء. وخير عمله متمشٍ مع الموروث الرئيس من قبله ومن بعده. أعتقد أن محاولة شرح شعر عصر النهضة بمصطلح المدارس والثورات تؤدى إلى إهمال لخير القصائد وللوقائع التاريخية المهمة.

لكن لويس يرى القرن السادس عشر فى ضوء مدرستين: الرتيبة والذهبية. ويقول إن هذين المصطلحين ليس لهما إيحاءات تقويمية، ولكن بديهى أن لهما مثل هذه الإيحاءات، كما لاحظ كل امرئ قد قرأ كتابه. وقد كان ليحسن صنعاً لو استخدم مصطلحات العصر، وأشار إلى الأسلوب العاطل من الزينة والأسلوب المُحلى بالسكر أو الفصيح: قد كان بهذه الطريقة ليقترب من رؤية الأمور كما لو كانت مرئية فى ذلك الوقت وربما كما كانت فى الحقيقة. إنه يرى شعراءه "الرتيبين" على ضوء سجعاتهم

الآلية الميتة، وشعراءه "الذهبيين" على ضوء حماقتهم المحلاة بالسكر. وهو ينفر من النوع الأول ويميل إلى النوع الثانى. وهو يلوم الدارسين المحدثين لاقترابهم من هذه الفترات بتحيزات رومانتيكية، ولكنه يرى شعر الفترة بأكمله على ضوء تحيز رومانتيكى: فهو يميل إلى ما هو حلو بدرجة عميقة تجعله يغفل عما هو جاد. وتند عن ملاحظته أغلب أحسن القصائد من كلا المدرستين. إن خير القصائد فى كلا المدرستين تشترك فى الكثير مع بعضها بعضاً وفى القليل مع المدارس التى تنتمى إليها أكثر مما هو الشأن مع القصائد النموذجية، وهذه هى المشكلة.

سأورد قائمة ببضعة اعتراضات معينة من ألوان متنوعة - ليس كل ما عنّ لى وإنما بعض ما أقلقنى أكثر من غيره. يكتب لويس بمرارة عن أصحاب المذهب الإنسانى. يقول (ص ٣٠): "لم تكن الحرب بين أصحاب المذهب الإنسانى والمدرسيين حرباً بين أفكار: وإنما كانت، من جانب أصحاب المذهب الإنسانى، حرباً ضد أفكار. وإن منزع أصحاب المذهب الإنسانى ليتجلى فى جعلهم الفصاحة محك العلم الوحيد». ومع ذلك فإنه فى ص ٣٣٠ وفى مواضع أخرى يثنى على سيدنى لفصاحته، دون نظر إلى الحقائق الماثلة فى أن القطع التى تسره لا تملك إلا القليل من القوام أو الجدية وأن أصحاب المذهب الإنسانى جديرون إلى حد كبير بالشكر - ولا ريب - لأنهم بدءوا هذا النوع من الفصاحة. وفى ص ٢٢٧ يقول: "بيد أن قيمة وايات الباقية إنما توجد فى قصائده الغنائية". إن بيتاً واحداً من قبيل "إن الأرض قد بكت إذ سمعت حزنى" أو قصيدة بأكملها من قبيل "الإجابة التى أجبتنى بها يا عزيزتى" قد تنظر إلى الأمام ولكن وايات، من حيث الأساس، يؤدى عملاً من نوع مختلف. إن لغته عادةً عاطلة من الزخرفة كأسلافه من واضعى القصائد الغنائية الانجليز؛ ولدى نوق تكوّن على الموروث المزخرف الذى يسرى فى تضاعيف الشعر الانجليزى من سبنسر إلى تنسن قد يبدو شاعرياً فرعياً". إن لويس لا يريد أن يقر بأنه يبدو له شاعرياً فرعياً، ولكن هذا هو الشأن: فمن سبنسر فصاعداً يغفل عن القصائد العظيمة فى الموروث الرئيس ويركز - بحماس حقيقى - على القصائد الزخرفية. ومرة أخرى (ص ٢٣٥) يقول عن سرى: "إنه لا يصدح بنغمات غاب ولا يُرعد بمصطلحات عالية مدهشة ولا يلهو بصور مترفة: إنه عندما يذكرنا بالإليزابيثيين - إن فعل أساساً - فإنما يذكرنا بـ "دانيل حسن اللغة" أو قصيدة "اعرف نفسك" "الصاحية". ألا فليعنّا الله! قد كان قائل هذا ليكون تنسن أو سونبرن، أو - ما هو أسوأ - أحد المعجبين بهما. ويقول عن رسالة ولسون فى "البلاغة": "إن الحكم على مزاياها الأساسية ككتيب دليل ليس سهلاً علينا نحن الذين لا

نعرف الفن الذى يعلّمه ولسن. وتتجه شكوكي - أكثر من اعتقادى - إلى أنها ليست بالغة الجودة" وهلم جراً. ربما كان الأمر كذلك، ولكن تأثيرها وتأثير كتب أخرى من نوعها حتى فى الشعراء الذين يعجب بهم لويس أعظم الاعجاب كان كبيراً. فمثلاً نجد دوجلاس بيترسون، فى مجلة "الفصلية الشكسبيرية" (السنة ٥، العدد ٤، خريف ١٩٥٤) يبين أن (سوناته) شكسبير "تبدد الروح" قائمة بصورة راسخة على قطعة من ولسون، ويستطيع المرء أن يجد أمثلة أخرى لتأثير مشابه، وقد كان البلاغيون منحدرين من صلب أصحاب المذهب الإنسانى. إن لويس يسوق قطعة من سبنسر (ص ٣٩٠)، لا يميل إليها، ويضع عليها بطاقة "رتيبة"، ثم يسوق قطعة "ذهبية":

**وبمجىء هذا الوقت كان سائق المركبة الشمالية قد ثبّت**

**فريقه السباعى وراء النجم الثابت**

**الذى كان فى أمواج المحيط وهو مع ذلك لا يبتل قط**

**وإنما هو راسخٌ فى ثباته، يرسل نوراً من بعيد**

**إلى كل ما يتجول على صفحة المحيط الرحيب ...**

وعن هذا يقول: "هذا ذهب خالص: التدفق غير المستخفى وإن يكن لذيذاً، *الجناس الاستهلالى الصريح* (وإن لم يكن مسرفاً هنا)، *الصور الكثيرة، الأصداء الهومرية*". هذا من الرجل الذى ينحى رالى جانباً دون ذكر لقصيدة "الكذبة" أو قصيدة "حجة المتحرق"؛ الذى يذكر جاسكوين ذكراً عارضاً دون ذكر لقصيدة "حراسة الغابات الملكية"، والذى يشعر بأن جريفل شاعرٌ بليد قد يشبه بعض الشىء، على نحوٍ غير محدد، الأوغسطيين: إن لويس ببساطة لم يكتشف ما عسى الشعر أن يكون. فى أى كتابٍ له هذا المدى سيكون ثمة أغلاط فى الدرس، ولو كنت أنا مَن كتب الكتاب لارتكبت - ولا ريب - من الأغلاط أكثر مما فعل لويس: أضف إلى ذلك أنه ليس من المنتظر لانجليزى فى سن لويس أن يكون قد قرأ دارساً أمريكياً يصغره بعشرين عاماً على الأقل. ومع ذلك فلو كان قد قرأ كتاب ج.ف. كاننجام "ويلٌ أو عجب" (٦) لما كتب هذه الجملة (ص ١٩): "لئن كان دريدن يفترق عن أرسطو فى جعله "الاعجاب" "بهجة *المسرحية الجادة*"، لقد كان *منتورونو هو الرائد فى هذه الطريق*" ( .De Poeta II) ولو كان قد قرأ مقالة كاننجام المسماة "الجوهر وقصيدة العنقاء والقمرية" (٧) لما تخبط على هذا النحو الميئوس منه فى معالجته قصيدة شكسبير.

ثمة رجال كثيرون قد قرأوا فى هذا الحقل أكثر مما قرأت، ومن المؤكد أن لويس واحد منهم. سيجد بعضهم فى كتاب لويس أغلاطاً غفلت عنها. ولقد وجدت من الأغلاط فى كتبى *القليلة* المنشورة أكثر مما وجدت عند لويس. ومهما يكن من أمر فليست أغلاط الدرس هى ما يزعجنى فى المحل الأول، لأن هذه حتمية. إنما الذهن النقدى هو ما يقلقنى. اعتقادى انه لا يمكن للمرء أن يكتب تاريخ الشعر ما لم يسعه الوقوع على خير القصائد. *فخير القصائد هى الوقائع الأساسية التى لا بد للمؤرخ أن يتقدم منها*. إن خلفية الأفكار مهمة: وألوان التطرف المميزة للمدارس والشعراء جزء من المادة. بيد أنه بدون خير القصائد لا يكون التاريخ تاريخاً وإنما مقالة انطباعية وربما (كما فى هذه الحالة) مثقفة. ولويس لا يستطيع أن يقع على القصائد. ثمة فى كتاب لويس الكثير مما هو قيم، ويجمل بى أن أعترف بأنه أضاف إلى تعليمى الكثير. إن مناقشته للأفكار، ونقده للتقسيمات المتواضع عليها للأفكار (خاصة فى الجزء الأول من المجلد) بالغة المضاء. وثمة ما هو أكثر. ولكن ما وظيفة هذا النوع من الكتب؟ ما من رجل بمفرده كفوٌ لأن يكتبه. وحديثاً سألت واحداً من زملائى كم من الناس، فى رأيه، خليق أن يقرأه من *الغلاف إلى الغلاف*. وقد أجابنى بأن قليلين جداً هم الذين سيقرءونه من *الغلاف* إلى الغلاف، ولكنه سيستخدم أساساً كمرجع. ومن المحتمل أن يكون على صواب. بيد أنه إذا استُخدم لهذا الغرض لكان مضللاً: إنه عمل رجل قرأ أغلب (وربما كل) أدب ذلك الحقل، ولكنه ليس كفواً إلا لمناقشة جزء صغير منه مناقشة المحترف. لا يستطيع المرء أن يفهم هذا الكتاب ويقوّمه إلا أن يكون قد قرأ أغلب المادة التى نوقشت هنا، وفيما يخص المراجع فثمة كتب ومقالات كثيرة، مداها أكثر محدودية، ولكنها أقدر على مساعدة القارئ فى صدد الأمور التى تعالجها. إن الكتاب، كما قلت، مضلل، وكذلك الشأن مع كل كتاب آخر من هذا النوع قرأته. وخلال عشرين عاماً سوف يحل محله، ولا ريب، كتابٌ آخر عن الموضوع ذاته، سيكون أفضل منه من بعض نواحٍ، وأسوأ من نواحٍ أخرى. إن الرسالة التى تعالج موضوعاً مفرداً معالجة من الطبقة الأولى، أو المقالة النقدية التى من الطبقة الأولى، لا يحل شيء محلها قط: إنها تغدو جزءاً من الأدب؛ ولكن الكتاب المقرر مسألة مشوشة، بصرف النظر عن كاتبه. لقد اضطلع لويس بمهمة لا شكران عليها، ومهمة ميئوس منها.

وكتابا المنتخبات اللذان عُهد إلىّ بكتابة مراجعة عنهما يشبهان كتب لويس من حيث فضائلها وعيوبها. إنهما يمثلان آراء إحصائية أو قطاعات مستعرضة من تلك الفترة. سبق أن قلت إنى إخال هذا كافياً، تقريباً، فى حالة النثر، ولكنى قد أكون

مخطئاً: فأنا أعرف عن النثر أقل بكثير مما أعرف عن الشعر. إنه ليس كافياً في حالة الشعر. والتعليقات النقدية في كتاب ماكلور تغوص تحت مستوى لويس. فمثلاً يقول: "إن استهلال (مرآة الحكام) يُنظر إليه عن صواب على أنه خير قصيدة انجليزية (في الفترة) ما بين تشوسر وسبنسر". هذا ما يستطيع المرء أن يصفه بأنه من آراء العصر الحجري، وليس ثمة كبير عذر يبرره. ومع ذلك فإن هذه المنتخبات أفضل من الغالبية. إن قدراً كبيراً من الهراء التقليدي قد استؤصل منها، وقدراً كبيراً من هراء جديد قد أُضيف و(بقدر ما يخص الأمر كتاب المنتخبات الشعرية) حُذفت أعمال كثيرة عظيمة. لقد وُضعت هذه المنتخبات من أجل فصول الكليات أكثر مما وُضعت للقارئ العام (كائناً ما يكون شأنه). وتتجه شكوكي إلى أن هذا النوع من المنتخبات أفضل للقارئ العام منه للنوع الآخر، وربما كان أفضل من تاريخ لويس لأننا لا نجد هنا نوعاً من المدخل التاريخي والببليوجرافي فحسب، وإنما أيضاً نماذج من الأعمال. إننا نلتقي، على الأقل، ببضع قطع من الأدب الفعلي. قد نجد رأياً من الدرجة الثانية وكذلك اختيار الأدب، ولكننا نجد على الأقل شيئاً نقرؤه، إلى جانب بعض إشارات معينة، ونستطيع أن نتقدم من هناك. أما عن الدرس والنقد فعلى المرء أن يبحث عنهما حيثما تصادف أن كمنا مختفيين. إن المرء يتابعهما عاماً بعد عام، مستخدماً أحدث المناهج الببليوجرافية، وإلا فالمرء يقرأ ويقرأ ويقرأ، ويبذل قصاراه لكي يتذكر. إنها مسألة يسودها الخلط، من أي جانبٍ تناولتها، ولكنها أيضاً فاتنة.

## هوامش:

(١) كتاب "الأدب الانجليزي في القرن السادس عشر" تأليف ك.س. لويس، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٥٤. هذا هو المجلد الثالث في "تاريخ أكسفورد للأدب الانجليزي" وهو سلسلة من المخطط لها أن تتضمن اثني عشر مجلداً لمؤلفين مختلفين. "الشعر الانجليزي في القرن السادس عشر" من تحرير نورمان أ. ماكليور و"النثر الانجليزي في القرن السادس عشر" من تحرير كارل ج. هولز كنكت، وكلاهما من نشر هاربر، وهما أجزاء من سلسلة كتب منتخبات من المخطط لها أن تتضمن ثمانية كتب، بتحرير هولز كنكت.

(٢) ليست هذه الملحوظة موجهة إلى السيد الذي أكتب مراجعة لكتابه. يلوح أن مستر لويس أعلم باللغات مني، رغم أني لا أعرف شيئاً عن مدى إجادته للإسبانية. أما السيدان الآخران فلا أعلم عنهما شيئاً.

(٣) كتاب "انتصار اللغة الانجليزية" من تأليف رتشارد فوستر جونز، مطبعة جامعة ستانفورد ١٩٥٣.

(٤) هذه القائمة يمكن التوسع فيها توسعاً كبيراً، جزئياً بإدراج قصائد كبرى، وإلى حد كبير بإدراج قصائد وشعراء ثانويين من نفس الموروث. وأنا الآن عاكف على دراسة نقدية وتاريخية للقصيدة القصيرة في اللغة الانجليزية، وسأتوسع أثناءها في هذه القائمة توسعاً كبيراً. ولكن هذه القائمة تعطي فكرةً عما في ذهني إذا كان لدى القارئ حب استطلاع كافٍ لفحص القصائد. ولم أورد قصائد تبين، بصورة موضوعية، تأثير قصيدة في قصيدة، ولكن ثمة قصائد كثيرة من هذا النوع.

(٥) عند هذه النقطة أود أن أدس كلمة تحذير للأساتذة. ليس الشعراء حمقى (أعنى الشعراء المجيدين) فهم يستطيعون فى مطلع العقد الثانى من عمرهم أن يدركوا حقائق قد يتمكن الدارسون أولا يتمكنون من إدراكها فى العقد السادس أو السابع من عمرهم. لست أحاول أن أكون مهيناً (وأظن أن المصطلح الفنى هو "صلف") وإنما أحاول بالأحرى أن أقرر حقيقة هامة تُتجاهل فى أغلب الوقت فى العالم الأكاديمى. من المحتمل أن يكون هناك، عبر الفترات الطويلة، ما يمكن للمرء أن يدعوه موروثاً تحت الأرض، أو غير معلن عنه، من خير الكتابة، وهو ما لا يمكن للمرء أن يكتشفه إلا إذا كان لديه من نفاذ الادراك ما يجعله يتتبع هذا الموروث من قصيدة إلى قصيدة. وإنى لأعى تمام الوعى أن ملاحظاتى هذه هرطقات.

(٦) كتاب "ويلٌ أو عجب" تأليف ج.ف. كاننجام، مطبعة جامعة دنفر , ١٩٥١

(٧) مجلة "التاريخ الأدبى الانجليزى" السنة ١٩، العدد , ٤

و.ك . ويمزات

# المدخل الأنطولوجى

## تقديم

الناقد، فى أحد تعريفاته، رسول موفد من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب. بهذا المعنى يغدو النقد الأدبى فرعاً من علم الجمال، له صلة وثيقة بالمنطق، ونظرية المعرفة، ونظرية القيم. كل نقد عظيم يشتمل، إن صراحة أو ضمناً، على موقف فلسفى من الكون: أرسطو، كولردج، كروتشه، إليوت، فاليرى، رولان بارت. (موضوعية الحلق الفنى عند إليوت، مثلاً، تضرب بجذورها فى هيجلية ف. هـ. برادلى الجديدة، وشكه فى ثبات الذات). والأنطولوجيا (أو البحث فى طبيعة الوجود) هى الجذر الراسخ لكل فكر نقدى: فكما تكون نظرتك إلى الوجود، تكون أحكامك النقدية.

الأنطولوجيا - هذه الكلمة التى يمتلئ بها الشدق - تعالج الواقع مجرداً. والكلمة - كما تقول دائرة المعارف البريطانية - تنماز عن كلمة "الميتافيزيقا" الأوسع نطاقاً، وعن كلمة "إبستمولوجيا" (مبحث المعرفة)، وترتد إلى كلمات إفلاطون فى وصف الحقيقة المطلقة للتصورات. أما أرسطو، فإذ كان يؤمن أن لكل علم من العلوم المنفصلة موضوعه الخاص، فقد افترض وجود علم سابق للوجود بعامة، أطلق عليه اسم "الفلسفة الأولى". من معطف هذين الرجلين اللذين اقتسما الفكر الإنسانى بينهما خرجت كل المعانى التالية لمصطلحنا. وفى العصر الحديث كان الفيلسوف الألمانى فولف أول من أضفى على كلمة "أنطولوجيا" معنى فنياً متخصصاً. فعنده أن الفلسفة النظرية (الميتافيزيقا) تنقسم إلى جزء يعالج الكينونة بعامة، موضوعية كانت أو ذاتية، وجزء يعالج كيانات خاصة من قبيل النفس، والعالم، والله. والجزء الأول هو الأنطولوجيا.

ويذكر "المعجم الفلسفى" لمؤلفيه مراد وهبه، ويوسف كرم، ويوسف شلالة (الطبعة الثانية ١٩٧١)، نقلاً عن تعريفات الجرجانى، أن الأمور العامة = الأنطولوجيا هى ما لا يختص بقسم من أقسام الموجود التى هى الواجب والجوهر والعرض، بل تقال على الموجود من حيث هو كذلك فتعم جميع الموجودات. فهى قسم من أقسام ما بعد الطبيعة.

للنقد الأنطولوجي في عصرنا ثلاثة ممثلين كبار، اثنان منهم على الأقل فلاسفة محترفون: مارتن هيدجر الألماني، وجان بول سارتر الفرنسي، وجون كروورانسوم الأمريكي. ولكل منهم تلاميذ عديدون تولوا جزئيات مذاهبهم بالتنمية والتطوير، أو وسعوا من أفق نظرياتهم لتستوعب في شبكتها مناطق جديدة من الخبرة الأدبية.

مارتن هيدجر فيلسوف وعر المركب، شائك الجانب، يمثل الموروث الفلسفي الجرماني في أكثر صوره ميتافيزيقية وتعقيداً وجهامة. لا يكفي لكي تقرأه أن تكون على معرفة بأرسطو وأفلاطون في النصوص اليونانية الأصلية، وإنما يجب أن تعرف أيضاً فلاسفة ما قبل سقراط. أضعف الإيمان – لمن كان لا يملك هذه المعرفة المتخصصة – أن تقرأه في ترجماته الانجليزية والفرنسية، وأن تقرأ ما كتبه عنه بالعربية عبد الرحمن بدوى، وزكريا ابراهيم، وعثمان أمين، وفؤاد كامل.

في محاضرته عن "هلدرلن وماهية الشعر" (نقلها إلى العربية الدكتور عثمان أمين) يقرر هيدجر – تمشياً مع إيمانه بأن اللغة مسكن الوجود – أن الشعر هو "تأسيس للكينونة عن طريق الكلام"، وأن "كينونة الإنسان مؤسسة على اللغة". عظمة هلدرلن تكمن في قدرة لغته على جعل الموجود يتكشف. يقول هيدجر: "حيث تكون لغة يكون عالم، أعنى ذلك العالم المتغير أبداً، عالم القرارات والمشروعات، والعمل والمسئولية، وعالم العسف والصخب والعطب والضلال أيضاً".

سارتر في مرحلته الأولى – على الأقل قبل أن يتمركس – تلميذ نابغ لهيدجر، وكتابه الفلسفي الرئيس "الوجود والعدم" (١٩٤٣) يدين بالكثير لكتاب هيدجر "الوجود والزمان" (١٩٢٧). عند سارتر أن نتائج البحث الأنطولوجي تفضى إلى أن الحرية ضرورة، لا بل إنها قدر لا مفر منه. هذه الكلمة – الحرية – هي الجذر الأساس الذي يغذى كل دراسات سارتر عن أدباء أفراد: بودلير، فلوبير، جان جينيه، كامو، مورياك، جيد، جيرودو، ناتالى ساروت، دوس باسوس، فوكنر. في هذه الدراسات يستخدم سارتر تحليلاً نفسياً وجودياً، يركز على الاختيار الأساس في حياة كل أديب.

بودلير، مثلاً، هرب من حريته إلى الارتماء في أحضان مبادئ لاهوتية وأخلاقية مقررة سلفاً، وإن عجز – لضعفه البشرى – عن العيش طبقاً لهذه المبادئ. لهذا كان، في نظر سارتر، مجرد متمرد وليس ثورياً حقيقياً. جينيه – "القديس والشهيد" – على العكس من ذلك وجد الجرأة لكي يتبع جنسيته المثلية، وميله إلى السرقة، وذلك جزئياً على سبيل التحدى لمواضعات مجتمع بورجوازى قائم على الاقتناء المادى، وعلى تجنب

المخاطرة الفكرية والروحية والجنسية. فرانسوا مورياك - الروائى الكاثوليكى - نموذج آخر لفرض الأطر المسبقة على العمل الفنى. فى مقالة عن "مسيو فرانسوا مورياك والحرية" (١٩٣٩) - نقلها إلى العربية جورج طرابيشى - يتهم سارتر الروائى بتلك الخطيئة المميتة التى أودت بأوديب وغيره من الأبطال التراجيديين الإغريق: خطيئة الكبرياء. إن مورياك يلعب فى رواياته دور الإله كلى القدرة، كلى المعرفة. وكما يعرف الإله خبايا النفوس وأدواء الجسوم، يعرف مورياك كل شىء عن شخصياته، ولا يدع لها مجالاً للنمو الحر. إنه يكتب من زاوية المطلق، وكأنه يتعامل مع الأبدية، لا مع كائنات تاريخية مشروطة بزمانها ومكانها وموقفها. ومورياك يحدد ماهية شخصياته قبل أن يكتب، ويقرر أنها ستكون على هذا النحو أو ذاك. إنه مثل آسموديوس، ذلك الشيطان الأعرج الذى صوره لوساج، وكان يرفع سقوف منازل مدريد ليطلع على أسرار سكانها. أو هو - بعبارة أكثر وقاراً - ينصب نفسه قاضياً يتوحد فى البداية، متعطفاً، مع شخصياته - تيريز ديكورو مثلاً - ثم إذ به يتراجع لكى ينظر إليها من الخارج، ويحكم عليها.

جون كرورانسوم ناقد أدبى ذو ثقافة فلسفية يعد من آباء "النقد الجديد"، وقد كان معلماً لآلن تيت فى جامعة فاندر بيلت. يقول عنه مالكولم براد برى: إن منهجه، رغم ميله إلى النقد التطبيقى، فلسفى النزعة،يدين بالكثير لكانط، وربما لبرجسون. فهو يناقش العمل الفنى أنطولوجياً، أى كشىء فى حد ذاته، ويستتبع هذا توكيداً لما هو عينى، وشكاً فى التجريد، وإيماناً بأن الفنى معنىً، أساساً، بفعل الإدراك الحسى.

لرانسوم محاضرة عنوانها "الشعر كلغة بدائية" (١٩٤٢) (نقلها إلى العربية جبرا ابراهيم جبرا) يقول فيها: "إن دافع الشاعر أنطولوجى (كينونى)، كدافع من نسميه العالم. إنه يخبرنا عن بعض سمات العالم الطبيعى، وهى ليست السمات التى يخبرنا عنها العالم - وإن يكن كلاهما يخبرنا عن بعض سمات كينونة الأشياء. وأنطولوجية العمل تنبع من اتحاد البناء والنسيج وما يتولد عن هذا الاتحاد من معنى. فأنطولوجية العمل الشعرى هو وضعه الفريد الذى يميزه عن أى حديثٍ غير شعرى.

كاتب المقال الذى نقدمه هنا هو الناقد الأمريكى المعاصر و.ك. ويمزات، صاحب كتاب "الصورة اللفظية ]حرفياً: "الأيقونة اللفظية" :[دراسات فى معنى الشعر" (١٩٥٤) وهو كتاب أساس يناقش قضايا من قبيل: مغالطة النية (أى القول بأن تكون نية المؤلف هى معيارنا للحكم على مدى نجاحه)، والمغالطة الوجدانية (أى الخلط بين القصيدة ونتائجها: بين ما هى عليه وما تؤديه من وظائف أو تولده من آثار)، وعلاقة الشعر

بالأخلاق، وبناء صور الطبيعة فى الشعر الرومانسى، والعلاقة بين الرمز والمجاز، وعلاقة القافية بالمعنى، والتنويع، ومجال النقد، وشرح النصوص باعتباره منهجاً نقدياً، والشعر والفكر المسيحى.

والمقال مأخوذ من كتاب "النقد المعاصر" وهو صادر عن دار "إدوارد أرنولد" للنشر بلندن عام ١٩٧٠، أعيد طبعه عام ١٩٧٥، وحرره الأستاذان مالكولم برادبرى، وديفيد بامر.

ويتكون الكتاب، إلى جانب تصدير المحررين، من تسع مقالات هى:

١ . مقدمة: حالة النقد اليوم (مالكولم برادبرى)
٢ . النقد باعتباره نسقاً إنسانياً (جريام هف)
٣ . طَرْق الموضوع: المدخل الأنطولوجى (و.ك. ويمزات)
٤ . نقد الأجناس الأدبية: مدخل من خلال النمط، والطريقة، والنوع (آلان رودواى)
٥ . نقد المقارنة: مدخل من خلال الأدب المقارن والتاريخ الذهنى (جون فلتشر)
٦ . "لا شعور" الأدب: المدخل التحليلى النفسى (نورمان هولاند)
٧ . الدراسات الثقافية المعاصرة: مدخل إلى دراسة الأدب والمجتمع (رتشارد هوجارت)
٨ . بناء النقد ولغات الشعر: مدخل من خلال اللغة (روجر فاولر)
٩ . النقد باعتباره نشاطاً فردياً: مدخل من خلال القراءة (إيان جريجور)

فى ترجمتى للمقال – وصعوبته واضحة للعيان – اضطررت إلى إيراد بضعة مقتطفات بلغتها الأصلية، حيث أن ترجمتها لاحت لى عبثاً. أدرجت بعض كلمات شارحة فى متن المقال بين قوسين [ ]حتى لا تختلط بهوامش المؤلف الواردة فى نهاية المقال. هناك أبيات من مسرحية "هملت" نقلتها من ترجمة الدكتور محمد عوض محمد لهذه المسرحية (دار المعارف) من سلسلة مسرحيات شكسبير التى نشرتها الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية.

## طَرْق الموضوع: المدخل الأنطولوجى

### كلمة

يتقارب المدخل الأنطولوجى أو "الداخلى" إلى فن الأدب مع المداخل المضادة لدى كل نقاط الأفق الأدبى بأكمله. وخير ما يخدم عرضى هو أن أورد بعض إشاراتى على شكل هوامش. بعض مقالاتى المنشورة فى كتابى "الصورة اللفظية" تمس المراحل

الباكرة للنقد الكلى أو النقد "السياقى" الداخلى فى الدراسات الانجليزية الحديثة. وههنا أورد بضعة أعمال حديثة تمسح التطورات الأخيرة وبعض أعمال أسهمت، على أكثر الأنحاء مباشرة، فى تشكيل الحجة التى سأحاول التقدم بها هنا. القسم الأول: كتابا مرى كريجر "الرؤيا المأسوية: تنويعات على خيط فى التفسير الأدبى" (نيويورك ١٩٦٠) و"سوناتات" شكسبير والبويطيقا الحديثة" (برنستون ١٩٦٤) يمسحان الصعوبات الأساسية التى تواجه هذا النوع من النقد. مقالة إنجو سدلر The Iconolatric Fallacy: عن حدود المنهج الداخلى فى النقد"، صحيفة علم الجمال والنقد الفنى" ٢٦ (خريف ١٩٦٧) ص ٩-١٥، توضح بعض توازيات حديثة بين منطقتين قوميتين من النقاش، نشأتا مستقلتين إحداهما عن الأخرى إلى حد كبير: الأمريكية والألمانية. مقالة إدجار لوهنر "المنهج الباطنى" فى كتاب: "أنساق النقد: مقالات فى نظرية الأدب وتفسيره وتاريخه"، تحرير بيتر دمنز وآخرين (نيو هيفن ١٩٦٨) توسع المنظور لكى يغطى الشكلية الروسية والتشيكية بل "شرح النصوص" الفرنسى منذ ١٩٠٢. كتاب لى.ت. ليمون النقاد الجزئيون (نيويورك ١٩٦٥)، فى فصليه الخامس والسادس، يمسح نفس الصعوبات التى يتناولها مرى كريجر. وانظر كتاب جريام هف "مقالة عن النقد" (١٩٦٦) خاصة الفصلين الثالث، والثانى والعشرين، عن الشكلية و"استعارة الشكل العضوى".

وفى القسم الثانى، الذى يشرح الأفكار الراهنة عن "السياق" باعتباره خارجياً، ووسط العمل الأدبى الذى لا تحده حدود. أشير إلى ندوة عن النقد الأدبى عقدت فى ييل عام ١٩٦٥ ، وقد نشرت ست مقالات منها فى مجلة "مودرن لانجودج نوتس" ٨١(٥) (ديسمبر). انظر بصفة خاصة مقالة جيفرى هارتمان "ما وراء الشكلية" ومقالة ج. هيليز ميلر "أطراف النقد المتقابلة: تأملات حول ندوة ييل". بعد ذلك أشير إلى مقالة ج. هيليز ميلر "مدرسة جنيف" فى مجلة "الفصلية النقدية" ٨ (شتاء ١٩٦٦) ص ٣٠٥-٣٢١ . أنظر أيضاً كلمة الترحيب للمحرر أ. أ. دايسون فى ذلك العدد. وانظر كتاب ميلر "اختفاء الرب: خمسة كتاب من القرن التاسع عشر" (كمبردج: ماساشوستس ١٩٦٨) وهو يحوى فصولاً عن ستة من نقاد جنيف وفصلاً عن ج. هيليز ميلر.

أما عن إشاراتى فى القسم الرابع إلى تطورات علم اللغة بعد بلومفيلد فانظر، مثلاً، مقالة أرتشيبولد أ. هيل: "علم اللغة منذ بلومفيلد" فى "صحيفة الكلام الفصلية" ٤١ (أكتوبر ١٩٥٥) ص ٢٥٣-٢٦٠ ومقالته "تحليل لقصيدة البازى" ]الهويكنز :[تجربة فى المنهج البنائى" فى مجلة "منشورات رابطة اللغة الحديثة" ٧٠ (ديسمبر ١٩٥٥) ص

٩٦٨-٩٧٨ ومقالته "أغنية ببا" ]البراوننج :[محاولتان فى القراءة البنائية" فى كتاب "قراءات فى علم اللغة الانجليزى التطبيقى" تحرير هارولد ب. آلن (نيويورك ١٩٥٨). وعند نهاية هذا القسم أناقش البنيوية: انظر "البنيوية: دراسات جامعة ييل فى الأدب الفرنسى" ٣٦-٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) عن البنيوية فى علم الإنسان، والتحليل النفسى، وعلم اللغة، والنقد الأدبى، مع ببليوجرافيات مشروحة قيمة - انظر بخاصة مقالة أندريه مارتينيه "البنية واللغة"، ومقالة جيفرى هارتمان البنيوية: "المغامرة الانجلو - أمريكية"، ومقالة مايكل ريفاتير "وصف الأبنية الشعرية: مدخلان إلى قصيدة بودلير "القطط" انظر أيضاً مقالة رومان ياكوبسن وكلود ليفى شتراوس "قطط شارل بودلير" فى مجلة "لوم" ٢ (١٩٦٢) ص ٥-٢١، ومقالة ياكوبسن "وجهان للغة ونمطان من اضطراب الحُبسة" ]فقدان القدرة على الكلام[ فى كتاب "أسس اللغة" (س - جرافناج ١٩٥٦) ص ٦٤-٧٢ (وقد أعيد طبعها تحت عنوان "القسمة الجذرية فى اللغة" فى كتاب "اللغة: بحث فى معناها ووظيفتها"، تحرير روث ناندا أنشن، نيويورك ١٩٥٧)، ومقالته المسماة "تقرير ختامى: علم اللغة والبويطيقا" فى كتاب "الأسلوب فى اللغة" تحرير توماس سبويك (نيويورك ١٩٦٠)، وهو نص أبحاث مؤتمر عقد بجامعة إنديانا فى ١٩٥٨، وفى المجموعة المسماة "أنساق النقد"، المذكورة أعلاه، انظر مقالة ف.و. بيتسون "علم اللغة والنقد الأدبى" ومقالة و.ك. ويمزات "التكوين: إعادة زيارة لمغالطة". العلاقات السياقية للموضوع الشعرى كـ "مفهوم" تجدها محل نقاش، على ضوء الفلسفة الانجليزية فى اللغات، فى كتاب جون كيزى "لغة النقد" (١٩٦٦) خاصة صفحات ١، ١٢، ٢٧، ٢٨، ١٦٢.

- عجباً أى مصير وضيع نصير إليه يا هوراشيو! لماذا لا نتتبع بخيالنا مصير ذلك التراب النبيل لجسد الإسكندر، حتى نجد أنه استحال طيناً يسد به ثقب برميل؟

- إن هذا يكون إسرافاً فى التصور قليل الجدوى (مسرحية "هملت" الفصل الخامس، المنظر الأول)

إن السؤال عن الموضوع الصائب للدرس الأدبى، أو أكثر موضوعاته إقناعاً، يغيم اليوم فى ثنايا سؤال آخر عما إذا كان من الممكن طرح مثل هذا السؤال على نحو صائب. وخير تقرير وجيز لهذه المشكلة الوجيزة أعرفه إنما يقع قرب نهاية كتاب مرى كريجر المسمى "الرؤيا المأسوية". ومن ثلاث عشرة صفحة، رثائية على نحو لا غنى، تنعى موت النقد "الشكلى" الأمريكى، أختار بضع جمل لا تعوزها الفصاحة

- لما كانت العضوية وعدم قابلية النص للانتهاك مسائل نوعٍ لا درجة، فإنه ينبغي النظر إلى الشعر على أنه شكل من الحديث غير إشاري، بمعنىً من المعانى، حتى رغم أنه ينبغي أن يكون، بمعنى من المعانى، إشارياً لكى يكون شكلاً من الحديث، أساساً.

- يلوح لى أن هذا الدور يمثل النقطة الحاسمة، إن لم يكن نهاية الطريق، فى النقد الحديث.

-إن مُنظّرى المستقبل الذين يريدون المحافظة على مكاسب . . هؤلاء النقاد ولا يريدون أن يروها تضيع فى تيار النظرية الأفلاطونية العام سوف يتعين عليهم أن يجدوا سبيلاً لإبقاء نظام الشعر السياقى مغلقاً؛ وأن يجعلوا المواد الشائعة التى تدخل الشعر - مواضعات معانى الكلمات، وعلاقات الأقضية، والأشكال الأدبية - تُحور فى الفعل الخلاق مع متطلباته العضوية بحيث تخرج فريدة تماماً (١).

إن هذه القطع تؤكد مشكلة تمييز القصيدة كموضوع قابل للعزل وقابل للمعرفة فى قلب مستنقع خبرتنا المعقدة، حقيقيةً أو لفظية، أكثر مما تؤكد المشكلة المكملة أو المعتمدة عليها بشكل وثيق والتى نجد كريجر فى كتابه هذا كان معنياً بها - إذ يحتج بأن ثمة اختياراً "مانوياً" فى مقابل الاختيار "الأفلاطونى" - نعنى مشكلة صدق وقيمة النماذج التصويرية المنطوية، بالضرورة، فى بنية الموضوع القابل للمعرفة. أما المشكلة السابقة، مشكلة معرفة الموضوع (أو بلغة أسمى: مبحث المعرفة) فهى ما يعنينى هنا مباشرة.

لقد كان نمو هذه العقدة الصغيرة من الأفكار لا يقل بطئاً ولا التفافاً ولا تدرجاً عن نمو أغلب الأفكار بيد أنه بالنسبة لغرضنا الحالى، أعتقد أن أربع لحظات نقدية هى فقط ما نحتاج إلى أن نميزه. وأولى اثنتين من هذه اللحظات يفصل بينهما قرابة قرن. أما الثالثة والرابعة، إذ تأخذان برقاب الثانية، فتقعان فى آنٍ واحد اليوم. وهاتان الأخيرتان هما ما سأتوقف عنده بصورة أساسية.

- ١ -

إن فكرتنا الحديثة عن العمل الفنى على انه وحدة موجودة على نحو منفصل، مستقلة - بمعنى من المعانى - أو تدور حول ذاتها، فكرة وثيقة الصلة بفكرة الشكل العضوى الحيوى. إن سنجاباً يركض فى قلب شجرة، والشجرة المتجذرة شيئان أكثر نيلاً للاحترام وأكثر إقناعا من كتلة صلصال تتصدع أو حتى من قطعة صخرة صلبة

انكسرت من جانب جبل. إلى هذا الحد نكون متابعين لأرسطو. بيد أن المركز والتوكيد الحديثين لهذه الفكرة لم يتحققا إلا فى حقبة الفن الرومانسى ونظرية الطبيعة. إن الصورة الكاملة للشكل العضوى فى الشعر قد وجدت حوض بذورها ونموها الأول فى الغابة الممطرة المدارية للفلسفة الطبيعية فى القرن الثامن عشر، والعالم البيولوجى عند كانط وجوته وشلنج وكولردج وكيتس. كانت العضوية مضموناً أدبياً، ومادة مادية (كما فى قصيدة إرازموس داروين المسماة "الحديقة النباتية")، لعدة عقود، قبل أن تغدو الميتافيزيقا النقية لنظرية فى المعرفة والشكل الجماليين، وقد حدد كولردج – الذى كان بصره مركزاً على كلٍ من الطبيعة الحية وشكسبير – خمس خصائص للشكل البيولوجى، ومن ثم ضمنا – وصراحة جزئياً – للعمل الفنى. قال من الناحية الفعلية إن الأعمال الفنية – كالكائنات العضوية الحية – كانت كليات (وليست تجميعاً لأجزاء – "ليست الأجزاء بشىء"). إن الأعمال الفنية تنمو كالنباتات الحية، متمثلة عناصر متباينة فى كيانها الخاص. وهى تتشكل من الداخل، لا بفعل ضغوط أو قوالب خارجية. والأجزاء يعتمد بعضها على بعض (ينفخ بعضها الحياة فى بعض)(٢). وقد ظل هذا وصفاً كلاسياً يحظى باحترام كبير. إن أجزاء معينة من القصائد ذات لمعان موضعى (دوبيت أو مناجاة للذات) صلصال صانع النماذج، حجر المثال وإزميله، ضوضاء الآلة الكاتبة أو رائحة الطهو. قوالب التماثيل البرونزية (حتى فى قوالب الكعكات المسكرة والهلام اللحمى)، الاعتماد المتبادل بين طفلين على طرفى أرجوحة: مثل هذه الخواطر تستطيع أن تثير – إذا سمحنا لها – بعض تساؤلات عن ذلك المركب المجازى. بيد أننا لن نطيل النقاش على مثل هذه الأسس[٣].

– ٢ –

إن الموقف التطبيقى الذى نمقه النقاد الأمريكيون الجدد فى مقالاتهم فى أواخر الثلاثينيات وفى الأربعينيات قد أكده، قبلهم، بقوة درامية كبرى واستراتيجية عنيدة، أ.أ. رتشاردز فى القسم الأول من كتابه "النقد العملى" (١٩٢٩)، وهو نوع من الآلة أو الشرك صنعه من تجارب اضطلع بها بجامعة كمبردج – تجارب على قصائد مع الطلاب، وتجارب على طلاب مع القصائد، وقد كان من المتضمنات – وإن لم يكد يُثبَت – فى كتاب رتشاردز أنه يمكن تمييز القصيدة الجيدة عن القصيدة الرديئة من طريق الفحص المصمم لعلاقاتها الداخلية، التى لا يربط بينها من الخارج سوى استجابة "مخلصة" من جانب شخصية القارئ بأكملها. إن القصائد الثلاث عشرة – بلا توقيع ولا عنوان ولا تاريخ – التى اختارها للعرض (إلى جانب خيانات مختارة، و"محاضر"

بقلم طلابه، وعدد محدود من التلميحات الماكرة بقلم رتشاردز نفسه)، ربما كانت قد بدأت تتخذ – حين يعيد المرء زيارتها فى سياق مناظرات اليوم – مظهر مجموعة من الثدييات والطيور والحشرات الصغيرة، ربما إلى جانب أحجورة أو عصا أو حجر دُس لتحقيق التوازن. وكلٌ منها معروض تحت زجاجة خوائية، مع تعليمات للطلبة من عالم مهيمن: "افحص فحصاً كاملاً وقرر أيها حى". ومع ذلك فإنها لم تلح كذلك لجيلٍ شاب مهتم من الأكاديميين فى الثلاثينيات. ربما لم تكن تلوح كذلك كليةً الآن. وفى تصُورى أنه قل بين أكثر النقاد السياقيين الخارجيين اليوم تصميماً من هو خليق أن يذهب إلى أنه – فى ظل الأوضاع المُنتقاة، على نحو صناعى، لتجربة رتشاردز – خليق أن يعجز، بأمانة، عن أن يجد أى اختلاف فى المغزى والنغمة والكيان الشعرى (والقيمة الشعرية) من المقطوعة الأولى من رابع قصيدة يوردها رتشاردز:

**كان ثمة نشوة للربيع فى الصباح**

**عندما بحثنا بحبنا فى الغابة.**

**لأنك كنت ربيع قلبى، يا فتاى العزيز، وقد أقسمت أن حياتى طيبة**

ج.أ.س. كندى

والأبيات الأربعة الأولى من ثالث قصيدة يوردها:

**لدى الأركان الخيالية للأرض الكروية انفخوا**

**فى الصور أيها الملائكة، ولتقم ولتقم**

**من الموت أيها الحشد الذى لا يحده حد ولا يعده عد**

**من الأرواح. وليمض إلى جمع شتات أبدانهم. جون دن**

– ٣ –

وإزاء قابلية الإنجراح البالغة لمفهوم شخصية الأب. وتعليمات فرويد، وما تلا ذلك من وعى عم العالم الأكاديمى فى عصرنا، لم يكن من المنتظر أن يتحول موقف النقاد الأمريكيين الجدد – حتى فى أكثر حالاته إقناعاً – إلى شىء سكونى، أو أن تتمتع أفكارهم بسيادة طويلة كتلك التى تمتع بها سحر النزعة التاريخية الذى سبقهم. إن

التفجر السكانى الأكاديمى فى فترة ما بعد الحرب، وما ترتب عليه من تصعيد مخيف لجهود النشر، قد أحدثا نفس النتيجة الثورية. إن الأشخاص الجدد والأجيال الجديدة من المحترفين بحاجة إلى منابر جديدة. ونصيحة باوند للشعراء قد وُجد أنها معادلة فى الإقناع للنقاد الطامحين. والبرامج الإيجابية يتعين إدخالها من طريق الاحتجاجات أيضاً، وهو ما قد يكون الجزء الأجهر صوتاً، والأسهل تعريفاً، من العقيدة. إن النقاد الذين دون الخمسين اليوم يحتمل جداً أن يكونوا - فى هذه المناسبة أو تلك - قد جهروا بحزنهم على موجة الحذلقة الإسكندرية، والتطبيقات الآلية لـ "الشكلية الأنجلو-سكسونية" مما تلا رواج نظرية النقد الجديد. ويلوح أن الشرح قد غدا "زانية بابل، التى تجلس متسربلة بثياب أكاديمية سوداء، على تنين النقد الضخم، توزع بلسماً مكرراً منوماً من كأس حذلقتها" (٤) صدى من سفر: رؤيا يوحنا اللاهوتى بالعهد الجديد.

وفى تقرير عن ندوة دارسين شبان عقدت بجامعة ييل، منذ بضع سنوات خلت، نلتقى بإعلانٍ راضٍ عن ذاته مؤداه أن "الشكلية المحلية"، ومن كان عدوها الرئيس بالأمس فقط: نسق الصور الأصلية عند نورثروب فراى، لم يعودا "يقعان فى الصميم"، من المشاورات الحكيمة. لم تعد هناك معاداة لأيهما. ولكن دروسهما يمكن أن تعتبر أمراً مسلماً به. والوحى القادم سوف يأتى من أوربا. كان مدير الندوة أستاذاً فى قسم الأدب الفرنسى بجامعة ييل. وأغلب المشتركين "تلقوا تدريبهم فى أوربا"، أو كانوا على الأقل مدرسين فى أقسام اللغات المتفرعة من اللاتينية أو أقسام الأدب المقارن. والمعلق الذى سقت كلماته هو ج. هيليز ميلر، أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة جونز هوبكنز. وفى موضع آخر نجد تقرير هيليز ميلر، فى نفس اللحظة تقريباً، عما صار يدعى "مدرسة جنيف"(٥). فى النقد الفرنسى، وهى التى يمتد موروثها مباشرة عبر صفحات "المجلة الفرنسية الجديدة" وبعض النقاد الانجليز فى القرن التاسع عشر إلى الرومانسية - وهو فى النهاية، على ما أظن، موروث منحدر عن لونجينوس. "الوعى بالوعى" - أو وعى الناقد بوعى الكاتب - فى شفافية متطابقة: ذاك ما يصنع النقد أو هو النقد. أنه اتحاد موضوع بموضوع آخر، نشاط روحى - يكاد يكون ملائكياً. أما العمل الأدبى كما موضعته التصورية الأرسطية فلا يعدو أن يكون عقبة معتمة. ولا شىء أقل من وعى كامل، منتشر عبر كيانٍ كامل من التعبيرات، الكامل منها والشذرى، المتعمد والذى أوحت به المصادفة، خليق أن ينقع من غلة ذلك الميل إلى التشارك. وفى الوقت ذاته (وعلى سبيل المفارقة، رغم محو للذات لازم من جانب الناقد فى حضور

المؤلف) فالنقد متابعة لمغامرة الناقد الروحية الخاصة (كما فى الأيام الخوالى، مع بعض اختلافات، لدى أناتول فرانس ولدى أوسكار وايلد). إنه فعل فنى ثانوى، نوع من الأدب الخلاق، مخلص للموروث السويسرى المحلى: موروث التأمل والتهويم والاعتراف على طريقة روسو، وسنانكور، وكونستان، وإميل، ورامو.

وفى كتاب يضم دراسات عن الأدب الانجليزى فى القرن التاسع عشر، هو كتاب "اختفاء الرب"، وجدنا هيليز ميلر يقدم مثلاً قبل الآيين الذى قدمه بمناسبة ندوة ييل فى ١٩٦٥, وفى تصوير لطبعة ورقية الغلاف (١٩٦٥) من هذا الكتاب فصّل القول فى ذلك: "يلوح أن من الممكن للطرق الأوربية فى أداء النقد . . أن تلوح للأمريكيين بديلاً لخلق نقد محلى آخر . . يتمثلُ تقدم النقد الأوربى فى العشرين سنة الماضية، ومع ذلك يعيد تشكيله حسب خبرتنا الأمريكية الفريدة بالأدب وقواه".

كان تصديره فى الطبعة الأصلية، صلبة الغلاف، يقول: "لئن كان الأدب شكلاً من الوعى، لقد كانت مهمة الناقد هى أن يوحد بين ذاته والذاتية المعبر عنها فى الكلمات، وأن يحيا تلك الحياة من الداخل من جديد، وأن يكونها من جديد فى نقده". والفصل الختامى الأخير من كتاب "اختفاء الرب"، وموضوعه جيرارد مانلى هوبكنز، ربما كان أخصب تمثيل فى الكتاب لمنهج مدرسة جنيف، وقد نُقل إلى الخبرة الأدبية للولايات المتحدة الأمريكية. إن قصائد، وصلوات، ومذكرات طلبة جامعيين، ويوميات، ورسائل، ومقالات، "حديثة" و"باكرة"، قد سُحقت وأعيد تجميعها فى جدل لاتاريخى أساساً. إننا نفحص إعادة تركيب عقل - عُزل، بصفة خاطئة، فى وعى حاد بـ "مذاقه" الخاص، ومع ذلك فهو يتوق - دون راحة - من خلال بنيته الداخلية المميزة، والقوة المحددة لهذه البنية، والاستعارات، والتقفية والانسجام، فى عالم من الكلمات والشعر أرقش على نحو متعدد الألوان - يتوق إلى توافيق الحس بمحايثة الله فى الطبيعة والروح الإنسانية. إن التوكيد يقع، بصورة مترددة وتأكيدية، على ما هو متعدد. إن ما تتسم به خبرة هوبكنز من عجلة مشوشة، وتقطع فى النغمات، وتعدد للألوان وتغطية السجل الشذرى، تجعل منه نموذجاً مثالياً لهذا النوع من العرض من طريق التقطيع أو التجزئة على شكل ذرات. ويولد هذا غمامة رقيقة من عقل هوبكنز. إن ناقداً من المدرسة السيرية التى عفى عليها الزمان (وعرضاً نلاحظ أنه لم يحرر النقد الأمريكى الحديث من مخالبها سوى النقاد الجدد) قد يشكو من أننا لا نجد هنا إلا أقل القليل من شكل أو خط الحياة، أو حتى أى سيرة ذهنية، وأقل القليل من المعالم، أو الحكايات، أو المداخل، أو الذُرا. ولا ريب فى أن هذا النوع من الشكل، من طريق انعدام الشكل،

له بعض الصلة المراسلة لضرب مدرسة جنيف السنية صفحاً عن أشكال المؤلف الشعرية المتحققة "المجد لله على الأشياء الرقشاء . . احمدوه" ]من سوناتة لهوبكنز .[إن هذه السوناتة الاقتضابية الفاتنة، وعنوانها "الجمال المتعدد الألوان"، تُفحص بعناية مُحبة ملحوظة، لأن الناقد ينظر إليها على أنها نوع من الملخص أو الشعار لوعى هوبكنز بالتقفية. وهى تلوح، بدرجة مساوية، شعاراً طيباً، من حيث معناها الذى تؤكده، إن لم نقل من حيث شكلها الماكر، للمنهج النقدى المعروض.

ومرى كريجر أستاذ أمريكى آخر راح، فى السنوات الأخيرة، يراقب نقاد جنيف عن كثب متعاطفاً، وإن يكن يملك قدرة كبيرة بارعة على مقاومتهم. وثمة اثنتان من أحدث محاضراته – ألقيتا فى ندوة عن العلوم الإنسانية بجامعة جونز هوبكنز عام ١٩٦٨(٦). تطنبان القول فى هذه النظرة إلى القصيدة على أنها حائل تصورى يقوم بين الناقد والوعى الخالص للكاتب. وتُحَلّل مثل هذه الوجدة الوسيطة، وهو ما يدفع إليه بنجاح نقاد جنيف، نتيجة لا ينجو منها إلا كريجر إلا بالكاد، إذ كثيراً ما أدى به جدله الخاص إليها رغم أنفه. وهو يشير، عرضاً، إلى نفاد الصبر البالغ الذى يتسم به الناقد الأمريكى إيهاب حسن الذى نراه – فى فراره من الموضوع الشعرى – يكاد يؤكد، وإن لم يؤكد تماماً، عدمية الصمت. (وهنا، أيضاً، يمكن أن نذكر صوتاً بارزاً من أصوات الصمت فى كمبردج، بانجلترا، هو صوت جورج ستاينر، وكذلك أيضاً سوزان سونتاج، النيويوركية المنشقة على التفسير). إن كريجر فى أعماقه لا يريد لهذا التدمير أن يقع. وهنا مرة أخرى، كما فى كتابه "نافذة النقد" (١٩٦٤)، يهيب بذلك القياس الخارق الذى يأتى فى آخر لحظة: غرفة شعرية مقفلة "تتبادل مراياها الانعكاس" وتفتح (أسرع! ) نوافذ كثيرة على الواقع الخارجى. أو نجد لديه صيغة أحدث. إن القصيدة "حديث" و"شىء" فى آن واحد وهى بهذه المثابة حركة وفى حركة ومع ذلك فهى حركة السكون. السكون الذى هو فى آن واحد ما زال يتحرك. وساكن إلى الأبد"(٧). إيه يا عروس السكينة التى مازالت عذراء! ]صدى من قصيدة لكيتس .[أما أعداء الوساطة المتطرفون من مدرسة جنيف، وعلى رأسهم، جورج بوليه، فقد توقفوا كثيراً عند خيط "الزمن". ذلك البعد الداخلى البرجسونى الذى يجد فيه الوعى – الدينامية البشرية – كيانه وحركته – وذلك على النقيض من تلك التوسطات الموضوعية، المُضفَى عليها طابع مكانى بارد، والتى يريد الأفلاطونيون والنقاد الجدد – وكلهم شكليون – تجميد القصيدة فى إطارها.

وكلما صعب النجاء من تدفق الزمن، كما يراه مرى كريجر، كان ذلك أفضل. لا يستطيع المرء أن يظفر بالحق فى اعتبار القصيدة وحدة إلا إذا هو واجه، أولاً، وتقبل

كونها، حرفياً، لا وحدة والذين لا يملكون الشجاعة للقيام بهذه المغامرة، ومن ثم لم توضع براعتهم قط موضع الاختبار حقاً، يشكلون الصفوف المتعددة والمتباينة من النقاد الذين ينغمسون اليوم، أكثر مما كان الشأن فى أى وقت آخر، فى الوساطة المسرفة أو إضفاء الطابع المادى على الموضوع الشعرى. يلوح أن الدرس قد استُوعِب. فنحن نستطيع أن نكرر التفرقة على طول خطوط قومية وثقافية. هاهنا فى هذه الحديقة التى تشتمل على مقولات وسيطة قابلة للتعريف – وإن يكن كريجر ينكص بأدب عن القول بذلك – نجد المحصول البالغ الازدهار حالياً من الأقنعة الأمريكية المحلية للموضوع الشعرى. إن المناظرة التى جرت فى أواخر الخمسينيات بأمريكا بين قدامى المؤكدين، من مدرسة النقد الجديد، للقصيدة وبين أصحاب الصور الأصلية والـ Mytho-poeists الجدد، وأنصاف حلفائهم من الرؤيويين الشيطانيين (وهذا انتصار باهظ التكاليف للفئة الأخيرة، حيث أنهم كسبوا أرضاً كبيرة ولكنهم احترقوا فى أتون حرارتهم الخاصة) قد تلتها – بين النقاد الأصغر سناً – مرحلة ازدهار مجنون واختطاف لأكثر العُدد اتساماً بالطابع الملموس والباقى مما وقعت عليه أبصارهم على رف التاريخ. فى هذه الحقبة الجديدة، نجد أن كتاباً يقدم حجة ثورية مؤداها أن المفتاح الوحيد الصائب، وقد أُهمل طويلاً، لقراءة تشوسر إنما يكمن فى البلاغة الوسيطة ويجد كتاب آخر نفس المفتاح فى صلة وثيقة – لم يفطن إليها أحد حتى الآن – بين تشوسر وهندسة المعمار الوسيط[٨]. وثمة كتاب ثالث – كُتب بطريقة الشرح الفائق الذى كان لأستاذ المؤلف بجامعة هوبكنز، الأستاذ إيرل فاسرمان، ضلع كبير فى تنميته – يبين أن قصائد بوب الهوراسية ينبغى قراءتها – صورة صورة – لا فى منظور أهاجى هوراس ورسائله فحسب، وإنما أيضاً فى منظور تعليقات عصر النهضة على هوراس: وقد أضفيت عليه صبغة أخلاقية ذات مغزى[٩].

لقد قلت فى مقالة أخرى لى: "ما من مفهوم عقلانى ومنهجى، وما من كلى شفيف يُحاوَل، إلا ويمكن تحويله، وبسرعة فائقة، إلى لعبة تاريخية تتسم بالكُمدة". دعونى أضيف الآن أنه ما لعبة كامدة، أو قطعة ميتة من التاريخ الأدبى، إلا ويمكن إحياؤها بإمرار تيار كهربى فيها عندما تعيد اكتشافها حلقة بحثٍ تبحث عن أدوات وربما حدث ذلك على أيدى دارسين هم من الانشغال بالمستقبل إلى حدٍ يمنعهم من أن يكونوا على ذكر من أنه قد سبق لهذه اللعبة أن ماتت. يتجه تفكير المرء الآن، بصورة خاصة، إلى البرامج الحديثة لـ "الأجناس" الأدبية (إيه يا ظلال برونتيير، وبابيت، وكروتشه!) وهى التى تنبثق كشجيرات الكستناء حول الجذع الرمادى الموقر المنكوب

لمدرسة الأرسطيين الجدد فى شيكاغو. إن الجنس الأدبى، الذى كان يوماً معياراً كلاسياً للقدح والتخلية ]حرفياً: الاستبعاد[، والذى ظل دائماً جزءاً يحتاج إليه من المعجم الوصفى لمؤرخ الأدب، والذى أهيب به حديثاً - تحت رعاية "النقد الجديد" - على نحو مفيد كجزءٍ من لغة الشاعر أو إطاره المرجعى يُمكن من انطلاقاته التعبيرية الخاصة، يُعاد الآن اكتشافه فى الكتيبات الألمانية ويغدو جزءاً من المنظور التاريخى اللبرالى، والمنهج النقدى، وهو بهذه المثابة معيارٌ للشروح والتحليات والتسامح النقدى. إن كتاب الدكتور جونسون "تاريخ راسلاس" يشتمل على شخصيات تتحدث، طوال الوقت، كدمى فلسفية، ومتحذلقين متعاظمين، ومع ذلك فهو حكاية ناجحة، تستحق - على حد تعبير أغلبنا - ما نالته من شهرة. كيف تسنى لجونسون تحقيق هذه المآثر الأسلوبية؟ تكمن الإجابة فى حقيقة مؤداها أن "راسلاس" ليست رواية، وإنما هى خرافة أخلاقية. لقد كان للخرافة الأخلاقية قواعدها الخاصة، قواعد تكفل وتؤدى إلى توقع لغة تجريدية أخلاقية الصبغة(١٠). إن مجموعة من الدارسين الشبان تتمركز فى فرع دائرة شيكاغو بجامعة إلينوى قد بدأت حديثاً تنشر مجلة عنوانها ( Genreالجنس الأدبى). وقد أشرفوا على منبر لمناقشة الجنس الأدبى فى لقاء رابطة اللغة الحديثة عام ١٩٦٧ بشيكاغو ونشروا (فى العدد الثالث، يوليه ١٩٦٨) ندوة عن رسالة جديدة فى الهرمنيوطيقا (علم التفسير)، هى الرسالة الموسومة بـ "صحة التفسير" (١٩٦٧) من تأليف الأستاذ أ.د. هيرش بجامعة فيرجينيا. وفى فصل طويل من هذا الكتاب، يُولب دونالد هيرش حول مصطلح "جنس أدبى" سلسلة مفهومات لحظية، مستبعداً التعريفات العريضة الثابتة للأجناس الأدبية التقليدية، ومتحركاً نحو مستوى يعلو قليلاً ويكاد يتطابق مع المعنى الفريد لكل عمل - أو ربما كان، فى الحقيقة، يتطابق معه ويدخل فى باب الحشو التكرارى. يظن هيرش أنه يستطيع أن يبقى "الجنس الأدبى" منفصلاً عن كل عمل، ولكنه قريب منه بحيث يطبق قاعدة مؤداها أن التفسير الصحيح يعتمد على معرفة الجنس الأدبى. وأشك فيما لو كان يستطيع أن يفعل ذلك. أظن أنه فى كل المعانى الأوسع (والمألوفة) لمصطلح "جنس أدبى" فإننا نكتشف جنس العمل بكوننا قادرين على قراءته، لا العكس. وأنا أورد هذا المقال من استدلال هيرش لأنه يلوح لى، كاستدلال كريجر، واحداً من المحاولات الراهنة الأكثر حذقاً وشجاعة (وإن تكن مخطئة فى ظنى) لوضع اليد، دون تدمير، على وضع القصيدة الوسيط، ذى التوازن الرهيف، بين الشاعر والقارئ. تحت شجيرات فى حديقة وراء بيت قديم قرب مكتبى توجد لوحة صغيرة من الحجر تحمل هذا النقش ]شاهد على قبر كلب:

**LOTTERY**

**NOV. 25, 1889.**

**LOVING**

**FELLOW-CREATURE**

فى منتصف طريق تفسيرى لهذه الوثيقة (بدءاً من السطر الأخير) أحدث الجنس الأدبى بمعناه الواسع، وهذا يعيننى على بقية التفسير. يفضى هذا - بدوره - إلى شبه يقين عن الجنس الأدبى ]رثاء [بمعنى عريض، وإلى تخمين مقنع، بدرجة عالية، حول معنى أضيق نطاقاً، لئن كان كلبُ قد حُصل عليه فى يانصيب **lottery** ومن ثم سمى **lottery**لهذا السبب، فقد يكون تاريخ ميلاده غير معروف.

- ٤ -

إن اللحظة الثالثة فى تاريخنا الحديث للقصيدة كوحدة، لحظة رد الفعل والنبذ على نحو ما رأينا لتونا، قد جاءت فى آن واحد مع لحظة رابعة، هى من أوجه الخمس عشرة أو العشرين سنة الأخيرة تنبثق مع استمرار نشاط القطاع القديم من النقد الجديد (كما فى كتاب كليانث بروكس: "وليم فوكنر: إقليم يوكنا باتاوفا" ١٩٦٣)، ودعمتها تطورات علم اللغة فى أمريكا بعد بلومفيلد، كما دعمها - فى فترة أحدث - نقاد جاءوا من موروث ثانٍ للنقد الأوربى. وأيسر سبيل لتعريف هذه الحركة - وإن يكن ذلك على نحو غامض بعضُ الشىء حتى الآن - هو إطلاق اسم "البنيوية" عليها.

إن البدعة أو الطاقة الباريسية المعاصرة التى تدعى "البنيوية" كثيرة: فـ "البنيوية" أنثروبولوجية، ونفسية، ولغوية، و(ربما فى أقل امتداداتها نمواً) نقدية - أدبية. إن البنيوية الأدبية تنحدر، على طول خطوط واضحة وضوحاً لا بأس به، من الشكلية الروسية فى فترة الحرب العالمية الأولى (وقد شرحها للعالم الناطق بالانجليزية فيكتور إرلتش عام ١٩٥٥) (١١) ومن دائرة براغ اللغوية التى ظهرت بعد الحرب مباشرة [١٢]. واليوم نجدها تدخل، على نحو متزايد، فى علم اللغة العام وتندمج فيه. لم تكن الخلفية ولا السند السلافيان، ولا الميل الأدبى الواضح لأبرز اللغويين المعاصرين: رومان ياكوبسن، أموراً من قبيل المصادفة. فإذا تحولت "الشكلية" إلى شىء مذموم بعد قدح الماركسيين فيها، تطور مصطلح "البنيوية" لكى يغدو معادله الأوربى المقبول. وحتى بعض النقاد ذوى المنزع القريب من جنيف أو بالتيمور يميلون إلى نوع ما من "البنية" (أو "البنيوية"). إنهم يعدونها مصطلحات أفضل من "الشكل" (أو "الشكلية") لأن "البنية"

يمكن التوفيق بينها وبين الخبرة الزمنية، وبالتالى ما يتسم به الوعى الإنسانى من دينامية وذاتية ورومانسية أساساً، على حين أن الشكل - كما رأينا - تصور مكانى وخارجى(١٣). وعند مرى كريجر أنه حتى "البنيوية" أقرب شبهاً بشكلية النقد الجديد مما ينبغى، ومن ثم فهى عدو واحد من الوسطاء المسرفين فى الوساطة" (١٤).

وعند هذه النقطة سأدس بضع ملاحظات من عندى - عن موضوعات الدرس، وسياقاتها، ووضعها.

ونحن نعرف أن الدرس الأدبى يركز اهتمامه أحياناً (١) على عصر أو وجه من عصر، أو جمهور، أو جنس أدبى (الباروك، الرعوية، البورجوازى، المأسوى، المفارقة)؛ أو (٢) عليمؤلف يعتبر - علية - تفسيراً لأعماله؛ أو (٣) على مؤلف باعتباره فى حد ذاته، موضوعاً شخصياً شائقاً بدرجة كافية (كما فى أغلب السير الأدبية)؛ أو (٤) على المؤلف باعتباره وعياً شفيفاً خالصاً يتجلى فى مجموعة أعماله (كما فى نقد مدرسة جينف وجامعة هوبكنز)؛ أو (٥) على العمل الأدبى ذاته (ما نتجه نحوه)، أو (٦) على أجزاء أو قطع من الأعمال الأدبية (الأشكال البلاغية والمجازات فى البلاغة الكلاسيكية، ورموز العناصر الأولية عند باشلار، وبحث كروتشه عن خيوط روحية فى قراءة كتصفح ألبوم): لا ريب أنه ليس من الممكن أو المستحسن قط أن نُشرع لتفضيلات أى امرئ بين مثل هذه الموضوعات. ومهما يكن من أمر، فقد يكون من الممكن أن نلاحظ بعض الاختلافات فى المركز بينها. إنى أجد نفسى مضطراً إلى أن أفترض أن المؤلف شكسبير أو المؤلف بروست وحدةٌ أفضل من أى سيرة له، أو أى وجه من سيرته، وحدة أفضل من العصر الذى عاش فيه، والجنس الأدبى لأى عمل من أعماله، أو أىٍ من أعماله ذاتها - أفضل، بالأحرى، من مجموعة أعماله. ذلك أن الكُتاب، كسائرنا، معرضون لشرود الذهن، وفقدان التوازن الوجدانى، بل والبلادة، واللحظات الأدنى، واجتماع الشباب وغلظة الإحساس، والتقدم فى السن والتعب، والثرثرة، والتكرار. وإنما قدرتهم غير العادية على مجاوزة هذه الحدود الإنسانية المألوفة فى لحظات حادة معينة من عيشهم وعملهم - أى فى أعمالهم الفردية والمنفصلة - هى ما تجعل منهم كتاباً عظماء. أريد بهذه الملاحظات أن تتلاقى، من طريق القياس، مع مسألة: أى نوع من الوحدة تستمتع به الآية الأدبية. "قيصر الجبار قد آل إلى كلس وطين: وقه سدوا مهب الريح حيناً بعد حين" ]من مسرحية "هملت" .[بيد أن نقادنا القلقين، على أكثر الأنحاء حيوية ضمير، على نوع المركز الذى يمكن أن يبوءه القصيدة (دون أن يجعلوا منها شيئاً "موضوعياً"، "مكانياً"، لا يعدو أن يكون وسيطاً) لم تقلقهم قط - على قدر ما

تحدثنى قراءاتى - مشكلة قيصر أو نابليون. إننا ندخل الآن منطقة يسهل فيها أن نُتهم بأننا لا نعدو أن ننغمس فى استعارات. ومع ذلك فقد لاحظت أن الأشخاص الذين يعترضون، على أكثر الأنحاء حماسة، على الاستعارات المكانية فى وصف الوحدة الشعرية (الإناء أو الأيقونة) معرضون، هم أنفسهم، لأن يبحثوا عن استعارة عندما تأتى أزمتهم الخاصة. إن هؤلاء النقاد يكتبون أحياناً بطريقة امرئٍ عثر على أشياء لم تكن مفقودة، يثب بظفر - أو يشرح بإصرار - على صعوبات كانت جلية دائماً، وكانت - من الناحية الفعلية - مصدراً للتوتر والاهتمام فى الاستعارات التى حاول المنظرون تجنبها. إن مرى كريجر - على سبيل المثال - امرؤٌ من المحقق إنه يتطلب من نظريات الآخرين درجة من الحرفية هو ذاته أبعد ما يكون عن بلوغها فى تلك اللحظات "السحرية" التى يتحدث فيها عن المرآة - والنافذة، أو المكان - و - الزمان، فى جدليته الخاصة (١٥). وخيط الديمومة الواعية عند أتباع مدرسة جنيف وأتباع برجسون واحدٌ من أكثر الخيوط تقبلاً للاستعارة ومن أكثرها تطلباً لها - زئبق استعارى بلا حدود من العالم الخارجى ينجذب إلى دوامة وعى الروح بذاتها. "شفاه تلتقى"، "هوة تمتلئ حتى حافتها"، "خفقة جناح"، "جذوة نار"، "رقائق ماء"، "ظل"، "طراد"، "طيات"، "التفاتات"، طبيعتنا "خفة الروح"، "لدونة الفكر" - أى صورة يمكن تخيلها لا يمكن استدعاؤها إلى طيف الاستعارات الصحيح تماماً التى تعبر عن وعى الزمن عند بسكال فيما لا يتجاوز ثلاث صفحات من دراسة لجورج بوليه؟ (١٦) أو كما قال كاتب انجليزى يوماً فى سياق كلاسيكى أبسط كثيراً: "الزمن، من بين كل أنماط الوجود، أكثرها خضوعاً للخيال".

إنما القصيدة نطقٌ يتطلب - أو على الأقل يتلقى - الانتباه لامتيازه أو قل إنها تتأمل ويمكن أن تُنقد ويُحكَم عليها. يُضفى عليها طابع مادى كموضوع، ومجازى كموضوع مكانى. وبوسعنا أن نسأل: أى نوع من الحقوق تملكه القصدية لكى تعتبر موضوعاً، أو أى نوع من الحماية تملكه لصيانة حدودها وبنيتها؟ وأنا خليق أن أقول، على الأقل، إنه لا يجمل بنا أن نتكلم كما لو كان يتعين على القصيدة أن تفى بنوع من المعايير الملائكية أو الميتافيزيقية المستحيلة لبلوغ وحدة مطلقة - أو هى لا تكون بشىء. وإنه ليلوح من الحمق أن نتوقع من القصيدة نوعاً من الصلابة والاكتفاء الذاتى لا تملكهما خير وحدة نعرفها مباشرة - أعنى كاتبها الكائن الإنسانى. إنى أفكر فى السياق بطبيعة الحال - لا الداخلى، أو اللفظى، بالمعنى الرئيسى عند كريجر، وإنما المظروف الخارجى لفظياً وحقيقياً فى آن واحد، وهو الذى جنح فى العصر الحديث - تحت تأثير دراساتنا التاريخية - إلى تقطيع أوصال القصيدة أو تشربها، ذرياً، فى

غير المحدود. قد يكون لنا أن ننزلق هنا إلى توكيد للبيئة (الإيكولوجيا) (١٧) أو العلاقة المعدلة على نحو متبادل بين الكائن العضوى والبيئة - وهذا خليق أن يلائم، على أتم نحو، مناقشةً لما للرؤيا فى الشعر من قوة خلاقة، أو التبادل المتجدد، باستمرار، بين القصائد والموروث، كما فى الصياغة التى قدمها إليوت. بيد أنى أقول شيئاً أيسر من القول بأن قصيدة إليوت "الأرض الخراب" تغير إما المنظر الحديث أو المنظر الطبيعى الهومرى. فأحد أجزاء التعديل المتبادل إنما هو اختيار. حقاً إن ثمة معنى يمكن به أن يقال إن البيئة بأكملها (أى الكون) يجب أن تتحمل الكائن العضوى. نحن نقرأ أنه لو تناقص المجال المغناطيسى للأرض نحو انعكاس فى الاتجاه - وهو ما يمكن حدوثه ولا ريب - لنفذت إلكترونات وبروتونات شمسية ضارة معينة، قد تتسبب فى طفرات للنوع الإنسانى. ومع ذلك فإنى إذ أتمشى فى الغابة البدائية، أجد أن الإبرة على معصمى هى التى تستجيب مباشرة للمجال المغناطيسى، وليس عظامى وإن تكن هذه الأخيرة لحسن حظى تجذبها جَاذبية الأرض. بل إن حالات المرء الذهنية اللحظية، وأحواله النفسية، ومحادثاته قد تكون أقرب حتى من هذا الذى ذكرناه إلى القياس الذى نبحث عنه. إن لحظاتنا تحمى ذاتها - أحياناً إزاء قوّى خارجية بالغة الإلحاح، أو إزاء مؤسسات بالغة القدم. من الممكن أن تقود سيارة فى طريق مألوف، وإن تكن ملامحه رتيبةٌ بعض الشىء، ولدى لحظة معطاة لا تدرى إن كنت قد وصلت، أو لم تصل بعد، إلى قرية معينة. إن الأستاذ ا، وهو فى الستين تقريباً، يعبر الحرم الجامعى ذات صباح من أيام السبت ويلتقى بالأستاذ ب، وهو فى الثامنة والستين تقريباً، تقاعد حديثاً، فى طريقه ليقضى بضع ساعات من العمل المثمر فى المكتبة. يبتسم الأستاذ ا بحزن وهو يقول: "إنى فى طريقى لأمتحن الطلبة شفوياً". يرد الأستاذ ب بمرح: "إنى آسف من أجلك". إن السياق الذى يفسر هذه اللمعة من المحادثات حقيقةٌ مؤداها أنه طوال خمسة عشر عاماً تقريباً خلت، كان هذا الأستاذان كثيراً ما يجلسان معاً فى لجان شفوية رتيبة لاختبار الطلبة فى أصباح السبت. وسندهش حين نعرف سياقاً أبعد مدىً: إنه فى فترة أقدم بكثير، منذ ثلاثين عاماً تقريباً خلت، كان الأستاذ ب أحد الممتحنين الشفويين (ا) الذى كان حينذاك يتقدم للحصول على درجة الدكتوراه. بيد أن تلك الحادثة الأسبق، وقد غاصت إلى مستوى من الطبقات لا يمكن معه إعادة إحيائها إلا من طريق مجهود فى المحادثة، ليست ماثلة فى ذهن أى من الأستاذين فى هذا الصباح من أيام السبت لقد كانت خليقة أن تفسد المزحة تماماً. ولنتذكر لحظة صغيرة غريبة من القرن الثامن عشر. عندما تخرج مسز ما لا بروب [فى إحدى مسرحيات

شريدان [بهذا التعبير: as headstrong as an allegory on the banks of the Nile
تريد: as headstrong as an alligator on the banks of the Nile.

ثمة شيء لا تعرفه مسز ما لا بروب، ولكن يتعين على جمهور سيدات لندن وسادتها أن يعرفوه، لكي يضحكوا. ليست الـ ( allegoriesألجوريات: قصص رمزية) وإنما الـ ( alligatorsتماسيح) هي التي تطبق فكوكها الحادة على ضفاف الأنهار. لكن تمهل. ثمة شيء آخر ربما لم يكن بين هؤلاء اللندنيين من يعرفه - وإن أمكن تعلمه، على وجه التقريب، من معجم جونسون، أو الفصل التاسع والثلاثين من "راسلاس". وباعتبارنا نقاداً، يجب علينا ولا ريب أن نخبرهم أو نخبر خلفاءهم اليوم: طلبتنا. إن نوع التماسيح المعروف باسم ( alligatorsقصير، عريض الخطم، داكن اللون) يعيش في فلوريدا أو الصين. أما نوع العظايا الكبيرة الذى يعيش على ضفاف النيل فيدعى crocodile (طويل حاد الخطم، لونه أقرب إلى الرمادى أو الأخضر). أليس لهذا التوسيع للسياق بعض صلة بمزحة شريدان عن ]جهل [مسز ما لا بروب؟ من المحقق أن الأمر ليس كذلك. وخير لنا ألا نذكره مرة أخرى.

يتساءل هيليز ميلر: "أين يتوقف سياق القصيدة؟" أين بالتأكيد؟ وأين يبدأ؟ وأى درب - خلال المحيط الذى يكتنفه - يسلك؟ لدى أى امتدادات مباشرة أو بعيدة لطبقات تغليف البيئة التجريدى يصدر السياق رنينه؟ إن البنية الداخلية للقصيدة تلعب دوراً قوياً فى هذا كله. كان ثمة تلميذ كتب يوماً مقالة يقول فيها إن دوبيت ألكزندر بوب:

no prelatés lawn with hair-shirt lined, "
Is half so incoherent as my mind"

قصيدة "الرسالة" ١، ١، أبيات ١٦٥-١٦٦)

ينبغى قراءته على ضوء دوبيت من قصيدة أخرى لبوب:

Whose ample lawns are not asham'd to feed the milky heifer and de-"
serving steed"

قصيدة "مقالات أخلاقية"، ٤، أبيات ١٨٥-١٨٦)

ولما كنت من المؤمنين بقوة التوريات، وكل أنواع المشابهات اللفظية الأخرى فى الشعر، فإنى لا أعرف تماماً كيف أصوغ قاعدة السياق التى تجعلنى أرفض، عن ثقة،

مثل هذا الربط [١٨] بين القصيدتين.[بيد أنى أبحث أولاً عن المواجهات التى لا خيار لنا فيها، وفقط فيما بعد أبحث عن القواعد، إن وجدت. إن نتيجة تشرب القصيدة، بلا حدود وذرياً، فى السياق وهو ما يتصوره هيليز ميلر إنما يوجد خير تعبير عنه فى جمله الخاصة. ]يقول" :[إن علاقات القصيدة بما يحيط بها تشع إلى الخارج كدوائر متحدة المركز ولّدها حجر ألقي فى الماء، وتتكاثر هذه الدوائر إلى غير حد إلى أن يتعين على الدارس أن يتخلى، قانطاً، عن محاولة القيام بجرد كامل لها . . . وإذ يتقدم في بحثه الذى لا يعرف نهاية، تذوب القصيدة . . . تدريجياً في كثرة تداعياتها . . . وبدلاً من أن تكون وحدة مكتفية بذاتها، لا تعدو أن تكون عَرَضاً من أعراض الأفكار أو الصور الرائجة فى الثقافة التى ولدتها" [١٩]).

إن دراسة اللغة فى المورث الغربى الكلاسيكى – المعجم اللفظى، والنحو، والبلاغة – قد كانت دائماً بطبيعة الحال منصبة على البنية. لم يكن هناك، حرفياً شيء آخر يمكن لها أن تكونه. والسبب فى أن الدراسات اللغوية المعاصرة تستحق أن تدعى، بمعنى خاص، "بنائية" يكمن فيما أحرزته من تقدم كبير فى دراسة "العلاقات"، فى التحليل والتعميم، فى تعريف الوحدات اللغوية الأصغر من الكلمات، و(ربما كان هذا أهم منجزاتها بالنسبة للنقد الأدبى) التعرف على رقعة واسعة من القوى التضمينية (صورية ورسم بيانية) للغة. هذه هى الشكلية بأدق معانى الكلمة. إننا نصل إلى تصور للغة، لا على أنها تراكم عشوائى أو لا يعدو أن يكون تلقائياً لمواصفات لا رابطة بينها، وإنما على أنها نظام منبثق من علاقات القياس والتداخل بهدف التعبيرية. لا يصدق هذا على المنطق البنائى لتعبيرات فردية معطاة فحسب [٢٠]، وإنما أيضاً على نماذج لغات بأكملها تثوى فى القاموس وقواعد اللغة وتعتبر مصدراً، بالقوة، للتعبيرات الفردية[٢١].

لم ينقض أكثر كثيراً من ثلاثين سنة على جهر أ.أ. رتشاردز – معدلاً بعض ملامح تحليل ليونارد بلومفيلد لـ "المورفيمات المكونة للجذور" – بعقيدة بلاغية بالغة الجاذبية والدلالة مفادها أن القوى المحاكية الخبيئة للكلمات فى لغةٍ معطاة (وهذا هو موضوع محاورة أفلاطون المسماة كراتيلوس) تكمن لا فى "السحر اللفظى" (وهى الفكرة الأثيرة لنقد الآداب الجميلة) ولا فى القوى التى تحاكى أصوات الطبيعة على نحو بسيط ومباشر، وإنما فى شبكاتٍ من التلميح المتخلل – من حيث بناء الجملة (أو هو حاضر يسمع فعلاً) ومن حيث الصِيغ الصرفية (معَادلات مضمرة، سياقياً، فى نص من النصوص) [٢٢]. هذه وصلة ملائمة أتقدم عندها بملاحظة مؤداها أن هذه

الكلمة الرواغة: "بنية"، كما تستخدم على النحو الرائج المعاصر، ربما كانت أشد ما تكون روغاناً عندما تستخدم (أحياناً فى نفس الوقت تقريباً) فى الإشارة إلى ما قد يمكن أن نسميه على وجه العموم – بالنسبة لأى موضوع معطى للانتباه – بنية داخلية وخارجية معاً، ناظرين إلى الاثنين على أن كلاً منهما يعكس صاحبه – وهى، فى اللغة، بنية "متعلقة ببناء الجمل" (على طول خط التماس فى القول المنطوق) وبنية متعلقة بالصيغ الحرفية (فى بعد السياق اللغوى المغلف) (٢٣). ثمة اختلاف نحيل ولكنه مهم بين الحقيقة البديهية وملاحظة دى سوسير القائلة إن تكوين الجمل يتمثل، فى آن واحد، فى اختيار كلمات (من بين رقعة بدائل متشابهة أو "معادلة" وهى فى الوقت ذاته، متضادة إن قليلاً أو كثيراً) والجمع بينهما فى متتابعات أو تجاورات – ارتباطية وعلية. ورومان ياكوبسن، فى مقالة موحية عام ١٩٥٦ هى مقالته المسماة "وجهان للغة ونمطان من اضطراب الحُبسة" يبين كيف أن هذين الجانبين الأساسيين من جوانب اللغة متصلان لا بأشكال المجاز الكلاسيكية (التشابه) والكناية (التماس) فحسب، وإنما أيضاً بنوعين من الحُبسة أو الانفصالات المرضية فى الأداء الكلامى – هما السياق الاقتضابى على طول متتابعات متجاورة، والكلام الكثير بسرعة مع ذكر متعادلات فضفاضة. وفى مؤتمر عن "الأسلوب فى اللغة" عقد بجامعة إنديانا فى ١٩٥٨، جرؤ ياكوبسن فى بحثه المسمى "تقرير ختامي: علم اللغة والبويطيقا" على هذه العبارة الجريئة المضغوطة: "إن الوظيفة الشعرية تُسقط مبدأ التعادل من محور الاختيار إلى محور الجمع. فالتعادل يُدفع إلى الوسيلة التكوينية للمتتابعة". ويلوح هذا القول متصلاً، بصفة خاصة، بالجانب العروضى من الشعر (وهو جانب شكلى لا ريب فى أنه يجعل الكثير سواه ممكناً) (٢٤)، ويتقدم ياكوبسن نحو التطبيق العروضى ]لمقولته [بشىء من التفصيل. إن المهتم بالقصيدة على أنها موضوع منخرط فى تعاملات مع سياق لفظى وخارجى حقيقى معاً قد يلاحظ أن هذا الوصف يتضمن أن الشعر ضغط مركز بدرجة عالية لبنية خارجية فى أخرى داخلية (٢٥) . وفى نفس هذه المقالة القديرة، أثناء نقاش يمثل تخلل "الوظيفة" الشعرية لعدة أنماط من استخدام اللغة، يخرج علينا ياكوبسن بالتحليل التالى لشعار سياسى:

**I like Ike" ay, layk, ayk, succinctly structured, consists of three mono-" syllables and counts three diphthongs ay, each of them symmetrically followed by one consonantal phoneme ..l..k..k. The make-up of the three words presents a variation: no consonantal phonemes in the first word, two around the diphthong in the second, and one final consonant, in the thirds . . . Both**

**cola of the trisyllabic formula "I like Ike" rhyme with each other, and the second of the two rhyming words is fully included in the first one (echo rhymes), layk - layk, a paronomastic image of a feeling which totally envelops its object. Both cola illiterate with each other, and the first of the two alliterating words is included in the second: ay - layk, a paronomastic image of the loving subject enveloped by the beloved object.**

كانت هذه كبسولة فكهة – لعلها أن تكون أكبر تمثيل لتحليل لغوى نستطيع أن ننقله من تربته. بيد أنها ليس أكبر تمثيل موجود. تخيل حديثاً له هذا المضمون، فى رقعته الكاملة (من الفونمات الساكنة وإلى الذات المحبة محاطة بالموضوع المحبوب). وقد ضُخمت أو زادت حذقاً خمسين أو مائة مرة فى مقالة من ستة عشرة صفحة كتبها ياكوبسن بالاشتراك مع عالم الأنثروبولوجيا ليفى شتراوس وخصصت كلها لعرض سوناتة فرنسية عرضاً بنائياً (٢٦).إن قصيدة شارل بودلير المسماة "القطط" (القصيدة رقم ٦٦ من ديوان "أزهار الشر") تؤكد اندماجاً للهوى الرومانتيكى والتأمل الرؤيوى فى صورة تلك الحيوانات البيتية الصغيرة، المدللة، المزدوجة وجدانياً ("قوية ولكنها رقيقة، فخر البيت") وقد أضفيت عليها صبغة أسطورية من خلال فرض صورة آباء الهول الغائصة فى أحلامها الصحراوية بلا نهاية. إن القطط – آباء الهول، حسب فهمى، هى بمعنى من المعانى متضمَنة وتتضمن بدورها وتوحد نوعى البشر الذين يحبونها: ("العشاق الملتهبون، والدارسون الصارمون/ يحبون بنفس القدر . . . القطط . . . "). ) like Ike إنى أحب إيزنهاور). وتخيل بعد ذلك أنه قد كان لهذه المقالة من التأثير ما يستثير من أستاذ أمريكى للأدب الفرنسى، هو مايكل ريفاتير، مقالة مضادة من ثلاث وأربعين صفحة – أو هى قد تلوح، إلى حد كبير، مقالة مكملة للمقالة الأولى – تعيد قراءة هذه السوناتة مرة أخرى، فونيماً فونيماً تقريباً، بمصطلح لا يقل عن ذلك رهافة وتنميقاً – بدءاً من العنوان ("إن أداة التعريف وصيغة الجمع تفضيان بنا إلى انتظار وصف عينى: وإزاء مثل هذه الخلفية، سيكون إضفاء الطابع الروحى على القطط أكثر استيقافاً للقارئ") إلى إدراك كلى تلخيصى لـ "متتابعة من الصور المترادفة، كلها تنويعات على رمزية القط كممثل للحياة التأملية". ويقول ياكوبسن وليفى شتراوس: لقد كان هدفنا هو أن نبين كيف أن الأبنية المختلفة للقصيدة تتفاعل" . . مضفيةً هكذا على القصيدة طابع موضوع مطلق". وريفاتير يوافق، بلهجة التوكيد، على ذلك (٢٧).

إن المجهودات المجتمعة – والمتلاقية جزئياً – لهؤلاء البنيويين الثلاثة تمثل تبريراً قوياً لوحدة السوناتة لغوياً وتصورياً. ولا يبقى إلا أن نلاحظ أن الناقد الأدبى الذى

يرحب بهذا النوع من الحجاج قد يتعرض لخطر أن يجده - فى النهاية - أقوى تأثيراً من اللازم، بعض الشيء ويعتقد ريفاتير، فى ختام تفسيره الخاص، أنه قد "غطى كل أوجه النص". وهو يوجه بعض الإهانات إلى الدارس الأدبى "الإنسانى المذهب" الذى ظل دائماً يفترض أن النحو قد أخفق لأنه كان ناقصاً". ويقول: "إن عالم اللغة يرى كل البيانات". هذه عقيدة لغوية بنائية حديثة جيدة: إن علم اللغة يستطيع أن يكتب نحواً لكل أوجه الشعر، وحتى للاستعارات. ومن ناحية أخرى تتجه شكوكى إلى أنه لن يعن لأى ناقد لغوى أن يقول إنه حتى التحليلات المجتمعة، والتى لا تعرف الرحمة، لياكوبسن وليفى شتراوس وريفاتير تقدم، للشخص الذى لا يعرف نص سوناتة "القطط"، إرشاداً كافياً لكتابة النص. وعلى قدر ما يمكن للمرء أن يدنو من تحقيق هذه المأثرة، فسيكون السبب هو المقتطفات العديدة من النص الواردة فى النقد. والناقد الأدبى الإنسانى المذهب. فى محاولته الاستفادة من الدفاع اللغوى عن الموضوع الأدبى، لا ينبغى - فى اعتقادى - أن يتهدده كثيراً خطر الاستسلام لهذا الطغيان من جانب الدعوى النظرية المستغرقة. والبديل - كما لا ريب أن البعض سيقول - هو حجز تذكرة مع بوليه أو هيليز ميلر فى رحلتهما إلى الوعى غير المحدود. وإذ أرانى أشد ما أكون رغبة فى تجنب تلك الرحلة، وراغباً - على العكس من ذلك - فى ملاحظة الشهادة البنيوية لصالح الموضوع الشعرى، فإنى أقدم فى الختام اعتقادى الدائب، وربما يكون من قبيل المفارقة، وإن لم يكن فى ظنى ملتوياً: إن الناقد الذى يرغب فى الاحتفاظ بمذهبه الإنسانى وهويته كناقد أدبى عليه أن يثابر على ولائه لحزب كولردج وكروتشه. لقد كان هذا الفليسوفان يعرفان أنه ما من قواعد للغة أو للشعر تُصاغ إلا وسيبتهج المتكلمون والشعراء بخرقها، إذ يستجيبون لكثرة الحياة الفعلية مرخين العنان لإساءة استخدام الكلمات وللمجاز؛ وإن هذا المنطق ذاته يصدق على الناقد فى استكشافه للماضى غير المجَدوَل وغير القابل للجَدْولة (٢٨). لا ينبغى أن يلوح هذا للناقد أبعد عن الإقناع من خبرته الوثيقة بأنه يستطيع أن يتعرف على ذاته ويميز بينها وبين يوليوس قيصر، على حين يظل - فى الوقت ذاته - مقتنعاً بأنه ما من علم - تشريحياً كان أو نفسياً - قد رَسَم، أو يحتمل أن يرسم، خريطة كاملة لشخصه.

## هوامش:

(١) كريجر. الرؤيا المأسوية، ص ٢٣٦-٢٣٧.

(٢) إن البرهان كما يرد فى أعمال كولردج: حول الشعر أو الفن، ومحاضراته عن شكسبير، وحديث المائدة، ومحاضرات فلسفية، ورسالة عن المنهج، قد أعاد تجميعه حديثاً فيليب ريتربوش فى كتاب فن الأشكال

العضوية (مدينة واشنطن: مطبعة معهد سميثوينا ١٩٦٨) ص ١٩-٢١, وفي مقدمته التي تشكل كتاباً لهذا الدليل لمعرض تصاوير ونحت حديث (أديلون ريدون حوالي ١٩٠٥ - كاترين هومان ١٩٦٨) يذهب ريتربوش، على نحو شائق، إلى أن كليّ الشكل العضوى يحققه اليوم كلٌ من العلم والفن على المستوى دون المجهرى.

(٣) انظر مناقشة لهذه القضية بلغة علم الجمال العام بقلم رتشارد بلتز، "الأنطولوجيا والعمل الفنى" فى صحيفة علم الجمال والنقد الفنى ٢٤ (صيف ١٩٦٦) ص ٤٨٧-٤٩٩, وانظر رداً على بلتز، باتريك أ. أ. هتشنجز، "الأعمال الفنية وأنطولوجية القياس". مجلة دراسات فلسفية ١٦ (١٩٦٧) ص ٨٢-١٠٣,

(٤) مجلة مودرن لانجودج نوتس ٨١، ص ٥٥٦,

(٥) ج. هيليز ميلر، "مدرسة جنيف" فى مجلة الفصلية النقدية (شتاء ١٩٦٦) ص ٣٠٥-٣٢١, والنقاد الذين ينزعون منزع مدرسة جنيف هم: مارسل ريمون (ولد عام ١٨٩٧)، ألبير بيجين (١٩٠١-١٩٥٧)، جورج بوليه (ولد ١٩٠٢)، جان روسيه (ولد ١٩١٠)، جان ستاروبنسكى (ولد ١٩٢٠)، جان-بيير ريشار (ولد ١٩٢٢). اشتغل بوليه وستاروبنسكى بالتدريس فى جامعة جونز هوبكنز: ١٩٥٢-١٩٥٧ و١٩٥٤-١٩٥٦, انظر وصفاً آخر بقلم لورنت لوساج "نقاد الأدب الفرنسيون الجدد" فى The American Society Legion of Honor Magazine 37 (1966) ص ٧٥-٨٦,

(٦) التأمل واللغة والرؤيا - وقراءة الأدب، المحاضرة الأولى والمحاضرة الثانية بجامعة جونز هوبكنز، مايو ١٩٦٨، عن نص مرقوم على الآلة الكاتبة. وإنى مدين بعمق للأستاذ كريجر إذ تفضل بأن جعلنى أطلع على هذه المحاضرات قبل نشرها - فى كتاب التفسير، نظرية وتطبيقاً، تحرير تشارلز س. سنجلتون (بالتيمور ١٩٦٩).

(٧) ينمى كريجر هذه الفكرة بتفصيل أكبر فى مقالته المسماة The Ecophrastic Principle ولحظة الشعر الساكنة: أو إعادة زيارة لاوكون" فى كتاب الشاعر ناقداً، تحرير فريدريك ب.و. ماكدويل (إيفانستون، إلينوى ١٩٦٧) ص ٣-٢٥, أعيد طبع المقالة فى كتاب كريجر دور النقد ومكانه (بالتيمور ١٩٦٧) ص ١٠٥-١٢٨,

(٨) انظر، على الترتيب، كتاب روبرت و. بين، مفتاح التذكر: دراسة لبويطيقا تشوسر (نيو هيفن ١٩٦٣)، وكتاب روبرت م. جوردان تشوسر وشكل الخلق: الإمكانات الجمالية للبنية غير العضوية (كمبردج، ماساشوستس ١٩٦٧).

(٩) توماس أ. مارسكا قصائد بوب الهوراسية (كولومبس، أوهايو ١٩٦٦). انظر مراجعة ج.س. روسو الماضية لهذا الكتاب فى مجلة الفصلية الفيلولوجية ٤٧ (يوليو ١٩٦٨) ص ٤٠٧-٤٠٩ .

(١٠) شلدون ساكس: القصة وشكل الاعتقاد: دراسة لهنرى فيلدنج مع لمحات عن سويفت وجونسون ورتشاردسن (بركلى ولوس أنجليس ١٩٦٤)، خاصة الصفحات ٤٩-٦٠, ومقالة رنية وبليك المسماة "نظرية الجنس الأدبى، والقصيدة الغنائية، و"إرلبنيس" فى كتاب Festschrift für Richard Alewym كولن ١٩٦٧) ص ٣٩٢-٤١٢، تستعرض إحيائيين ألمانيين حديثين لمنهجية الجنس الأدبى - كتاب إميل ستايجر المسمى Grundbegriffder Poetik (1946) وكتاب كيت هامبرج المسمى Logik der Dichtung (1957).

(١١) فيكتور إرلتش: الشكلية الروسية: تاريخ-عقيدة (س-جرافنهاج ١٩٥٥). وانظر تسفيتان تودوروف نظرية الأدب، ونصوص الشكليين الروس: جمعها وقدمها وترجمها (باريس ١٩٥٥) - مع تصدير: نحو علم لفن الشعر، بقلم رومان ياكوبسن.

(١٢) بول ل. جارفين، قراءات من مدرسة براغ عن علم الجمال والبنية الأدبية والأسلوب (واشنطن دى سى - ١٩٥٥) (منتخبات مترجمة عن التشكية).

(١٣) انظر مقالة هيليز ميلر فى مجلة مودرن لانجودج نوتس ٨١/٥٦٢، ٥٦٩-٥٧٠ .

(١٤) المحاضرة الأولى فى جامعة هوبكنز، ١٩٦٨ (انظر هامش ٦ أعلاه). كثيراً ما يلوح أن مصطلح كريجر اللفظى يتهم الشعر والنقد بجريمة واحدة، أو يضمر أن الشعر فى النهاية هو أى شىء يجد النقد ذاته مضطراً إلى أن يفهمه من الشعر. والبنيوية عنده وسيط مسرف فى الوساطة، بمعنى أنها خليقة أن تجعل من الشعر وسيطاً مسرفاً فى الوساطة.

(١٥) قارن مراجعتى لكتاب كريجر نافذة للنقد (١٩٦٤) فى مجلة الفيلولوجيا الحديثة ٦٤ (أغسطس ١٩٦٦) ص ٧١-, ٧٤ لا يحسد المرء كريجر على تناوله للزمان - و - المكان، مادام لا ينظر إليه على نحو أكثر حرفية من اللازم وعلى نحو مظفر كما لو كان حلاً سحرياً لأى مشكلة نقدية. ومن الخدمات المهمة التى أداها أخيراً الأستاذ مارشال ماكلوان وزملاؤه (رغم أوجه غموض معينة واندفاع فى النظرية، فى رأيى) استردادهم المتعدد (الإلكترونى) للحقيقة القائلة إنه ليس كل نوع من "المكان" و"البيئة" بصرياً. وتفضيلى الخاص ينزع بى إلى القول إن بعض أنواع الترتيب والمفهوم لا هى بالبصرية ولا المكانية. إن القسمة البسيطة الراهنة بين الديناميات الزمنية والصلابة المكانية خطأ سوقى راضٍ عن ذاته. انظر مارشال ماكلوان وهالى باركر: خلال النقطة الآخذة فى الاختفاء، المكان فى الشعر والتصوير (نيويورك ١٩٦٨) خاصة ص ٢٣٨-٢٦٧ .

(١٦) دراسات فى الزمن الإنسانى، ترجمة إليوت كولمان (بالتيمور ١٩٥٦) ص ٨٤-, ٨٦ قارن مراجعتى لهذا الكتاب فى مجلة الدرس الجديد ٣٢ (أكتوبر ١٩٥٨) ص ٥٢٣-, ٥٣٦

(١٧) قارن هارى برجر (الابن) "بيئة الذهن" فى مجلة الميتافيزيقا ١٧ (سبتمبر ١٩٦٣) ص ١٠٩-, ١٢٤

(١٨) قد يقول لغوى بنائى إن رقعة المعانى المرتبطة بكلمة ( lawnعشب) ليست "متحققة" فى القطعة التى تشتمل على كلمة ( lawnشاش).

ويقول أ.أ. رتشاردز عن ملاحظة لأحد الطلاب حول كلمة فى قصيدة مارفل المسماة "الحديقة":

"هذا كله صادق جداً ولا ريب. ولكنه ليس بشىء نجد النسيج السيمانطيقى للغة يسمح للبيتين بأن يعنياه، أو تدعونا بقية القصيدة إلى فهمه هاهنا. من المؤكد أنه يخلق بمدرس المستقبل أن يكون ذا إدراك أفضل من هذا لما هو مسموح به وما هو غير مسموح به فى التفسير. ما الذى قد كان عساه يحدث حتى يتسبب فى هذا الوضع المخيف، هذا التجاهل الطائش لكل الوسائل التى تدافع بها اللغة عن نفسها؟" (من مقالة: "العملية الشعرية والتحليل الأدبى" فى كتاب الأسلوب فى اللغة، تحرير توماس أ. سبيوك، نيويورك ١٩٦٠، ص ٢٣).

وما يدعى شعر التحلية ]حرفياً: الإدماج [الذى شرحه رتشاردز فى مرحلته الباكرة ما اشتمل قط، بطبيعة الحال، على أكثر من بضع نتف من كل ما هو كائن (الكون).

(١٩) يثير هيليز ميلر، فى ملحوظة ملحقة بمقالته، إلى مقالة له كانت آنذاك فى الطريق - وقد نشرت الآن - تحتفل بعقيدة التشربية بتفصيل أكبر (انظر مقالة "الأدب والدين" فى كتاب علاقات الدرس الأدبى: مقالات عن مساهمات ما بين الأنساق الفكرية، تحرير جيمز ثورب، نيويورك ١٩٦٧). ولست على يقين من أنى أفهم كيف يتسق هذا التبديد الذى لا سبيل لاجتنابه، فى نهاية المطاف، مع جهر هيليز ميلر بإخلاصه لـ "الجمال الجديد الفريد" لكل كاتب، وهو ما سبق أن أشرنا إليه. لئن كانت القصيدة تنوى وتختفى، فلم لا يكون ذلك هو الشأن مع صاحبها أيضاً - وتختفى فيما تدعوه مقالته "الغروب الرمادى للتعميمات التاريخية والمحاذية للتاريخية"؟

(٢٠) من أمثلة ذلك الموازيات Parisosis, Homoioteleuton التى يلاحظها علم البلاغة الكلاسيكى وهى، حتى اليوم، مصدر مكتوم تعمد إليه بعض كتابات العرض.

(٢١) من أمثلة ذلك، بصورة خاصة، عائلات الكلمات المورفيمية أو القائمة على المحاكاة بصورة مشتركة، ومن أمثلتها Mother، Father، ( Sisterأخت، أب، أم)؛ أو النماذج المعبرة القائمة على كرشندو (تصاعد) فونيمى فى درجات المقارنة والتفضيل بين النعوت ( big, bigger, biggestكبير، أكبر، الأكبر) أو al-thus, altior, altissimus ، انظر مقالة رومان ياكوبسن: "البحث عن لب اللغة"، مجلة ديوجين ٥١ (١٩٦٥) ص ٢١-٣٧ .

(٢٢) فى نفس عام ظهور كتاب رتشاردز فلسفة البلاغة - ١٩٣٦ - ظهر أيضاً ما لعله أن يكون أول كتاب مدرسى أمريكى على النمط الجديد، وهو كتاب بروك، وبرسر، ووارن، المسمى مدخل إلى الأدب، وقد نشرته لأول مرة مطبعة جامعة لويزيانا، والآن تنشره دار آبلتون سنشرى كروفتس، وقد نقح لرابع مرة.

(٢٣) ( Hal had his hatأخذ هال قبعته). إن قاعدة من قواعد بناء الجملة فى اللغة تحرم علينا أن نقول Hal hat his had . بيد أن هذه القاعدة لا يمكن تطبيقها فى هذا المثال إلا بسبب البنية الفونيمية للغة الانجليزية، حيث الحرف السنى، غير المصحوب بذبذبة فى الأحبال الصوتية T يتميز، على نحو ذى دلالة، عن الحرف المصحوب بذبذبة فى الأحبال الصوتية D.

والأنساق التى من قبيل مدرسة كمبردج لعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والصور الأصلية عند فراى أمثلة أكبر لـ "البنيوية" وذلك عند من يدفعون بالـ exo structureالأسطورى للقصص وقيمها المجتمعية. انظر مقالة جيفرى هارتمان اللامعة السابق ذكرها (انظر: "كلمة" فى مطلع هذا المقال)، مقالة "البنيوية: المغامرة الأنجلو - أمريكية"، خاصة صفحات ١٥١-١٥٢ .

وبديهى أن البنية الداخلية يمكن أن يُنظر إليها على أنحاء أكبر من النحو اللفظى والنحو الغنائى اللذين سأستخدمهما كمثل ملائم. انظر، مثلاً، مقالة مالكولم برادبرى "البنية" فى مجلة الرواية: ساحة نقاش عن القصة (خريف ١٩٦٧) ص ٤٥-٥٢، ومجموعة تسفتان تودوروف السابق ذكرها (انظر هامش ١١ أعلاه) نظرية الأدب، ومقالات لتودوروف ذاته من طراز "مقولات القص الأدبى" فى مجلة اتصالات ٨ (١٩٦٦) ص ١٢٥-١٥١ و"القص البدائى" و Les Hommes récitsفى مجلة Tel Quelالعلم/الأدب ٣٠، ٣١ (صيف، خريف ١٩٦٧) ص ٤٧-٥٥، ٦٤-٧٣, ليس "الصدق" النقدى، وإنما الاتساق الداخلى أو صحة

البنية النقدية (وهي تراسل قيمة مشابهة في الأدب) هو مركز توكيد رولان بارت، محرر مجلة اتصالات الناطقة بلسان البنيوية والقوية التأثير. انظر تقريره الواضح "النقد من حيث هو لغة" في ملحق التايمز الأدبي ٢٧ سبتمبر ١٩٦٣، ص ٧٣٩-٧٤٠. إن الناقد البنيوي يبحث عن أطر مرجعية - من أجل اتساقاته - في أماكن متنوعة: سوسيولوجية، وتحليلية نفسية، وأنثروبولوجية. انظر كتاب بارت النقد والحقيقة، باريس ١٩٦٦، وهو جدل وجيز ضد ريمون بيكار الأستاذ بجامعة السوربون، وإشاراته - المشتتة بعض الشيء - عن المشهد الباريسي في المقالة الأمامية لـ ملحق التايمز الأدبي ٢٣ يونية ١٩٦٦.

(٢٤) في نسخة محلية من هذا الموقف قدمتها يوماً (في مقالي: "الأسلوب اللفظي: منطقياً ومقابلاً للمنطقي"، مجلة منشورات رابطة اللغة الحديثة ٦٥، مارس ١٩٥٠، ص ٥-٢٠) كان "التوازي" العروضي هو الوسيلة التي تمكن أنواعاً مختلفة من التعادل اللفظي، مثل الـ alliterations, agnominations, near paronomasias من أن تظهر على محور التماس دون أن تولد انطباعاً بالمصادفة أو اللا منطقية وهي الصفات التي كثيراً ما تسم ظهورها في النثر.

(٢٥) يقول ياكوبسن في موضع لاحق من نفس المقال: "في الشعر ليس التتابع الفونولوجي فقط، وإنما - على نفس النحو - أي تتابع للوحدات السيمانطيقية، جهدٌ لبناء معادلة" وإن التشابه حين يفرض من علٍ على التماس ينقل إلى الشعر جوهره الرمزي، بصورة كاملة، المتعدد الأجزاء، المتعدد المعاني، وهو ما توحي به إيحاء جميلا عبارة جوته: "ما أي شيء عابر سوى شبه". ونصوغ الأمر بلغة أكثر فنية فنقول: إن أي شيء تالٍ تشبيه وفي الشعر حيث التشابه يُضاف إلى التماس، فإن أي كناية استعارية على نحو طفيف، وأي استعارة ذات صبغة مكنية".

(٢٦) مقالة قصيدة شارل بودلير "القطط". وهذه المقالة، باستثناء كلمة تمهيدية لليفي شتراوس (ربما يدهش المرء . . ") لا تجنح نحو الأنثروبولوجيا إلا قليلاً، وتلوح أشبه بانفجار ألعاب نارية من الملكة اللغوية - النقدية للأستاذ الروسي.

(٢٧) "وصف الأبنية الشعرية: مدخلان إلى قصيدة بودلير القطط". ويكتب ريفاتير وصفاً توكيدياً غيوراً للقوى الحاجبة التي ينطوي عليها نص بودلير في استقباله لبقية اللغة الفرنسية وفي مجموعة شعره. ويدلي بملحوظة ماضية مؤداها أن بنية الرموز (وهي نموذج ثابت من مواد متغيرة) أكثر اتصالاً بالموضوع من المحتوى البسيط. وهكذا فإن قصيدتي بودلير الموسومتين بـ "القطة" (في ديوان أزهار الشر، القصيدة رقم ٣٤ والقصيدة رقم ٥١) تلوحان أقل اتصالاً بقصيدة القطط من قصيدته النثرية الغرفة المزدوجة بما فيها من رمزية أثاث.

(٢٨) إن ف.و. بيتسون في مقالته "علم اللغة والنقد الأدبي" (بكتاب أنساق النقد) يستخدم كلمة عدم الكفاية الـ السوسيرى ليقدم حجحاً مشابهة ضد الدعوى اللغوية الشمولية (التي توجد صورة circuit de la parole شائعة لها في مقالة روجر فاولر بهذا المجلد [أي مجلد النقد المعاصر الذي ترجمنا منه هذه المقالة .[قارن عدة مناظرات بين بيتسون وفاولر على صفحات مجلة مقالات في النقد). وحول هذا انظر أيضاً كتاب ديفيد لودج لغة القصة (١٩٦٦) ص ٤٩-٦٩، حيث يناقش علم الأسلوب وعلم اللغة، وانظر كتاب هاري لفين لم لم يكن النقد الأدبي علماً دقيقاً (كمبردج، ماساشوستس ١٩٦٧).

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز
الإشراف الفنـــى: حســـن كامـــل

# Selection from Modern Anglo-American Criticism

VARIOUS HANDS

لقد بلغ النقد الأدبي على كلا شاطئي الأطلنطي درجة عالية من النضج واللوذعية والعمق منذ مطلع هذا القرن، وأصبح ساحة تلتقي فيها أنساق معرفية مختلفة، كعلوم النفس والاجتماع والإنسان والفلسفة واللغويات والتاريخ. وحديثًا أفاد من الدراسات الإحصائية وعلوم الحاسب الآلي والإنترنت وغيرها، حتى ليبدو أنه ينمو نحو مزيد من العلمية والتخصص، وإن ظل نسقا من المعرفة الهيومانية، لا ينفصل عن خبرات الناقد الشخصية وتكوينه الفكري والوجداني والمزاجي ووسطه الاجتماعي والثقافي ومعتقداته الدينية والسياسية ونظرته إلى الحياة بعامة.

يضم هذا الكتاب أربعا وثلاثين مقالة اختارها المترجم من قراءاته عبر السنين لطائفة من النقاد البريطانيين والأمريكيين؛ حيث تغطى رقعة واسعة من الموضوعات ما بين نظر وتطبيق، وتمد شبكتها لتشمل إلى جانب الأدبين الإنجليزي والأمريكي - بؤرتي هذا الكتاب - آدابًا أخرى منها : الإيطالي (دانتي) والفرنسي (فولتير) والسويدي (سترندبرج)، ومنها كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي تزهى الثقافة العربية بأنها رعته وحدبت عليه حتى خرج في شكله - أو أشكاله الحالية.

ويتألف القسم الأوسط من الكتاب من مقالات تطبيقية عن عدد من الآثار الأ...
تمتد من العصور الوسطى إلى قرننا العشرين. من هذه الآثار ما هو أليجوري و...
قصصي وما هو رومانسي وما هو واقعي وما هو تعبيري وما هو جمالي المنزع، و...
جميعاً تلتقي على رسم صورة للإنسان - رجلاً وامرأة، طفلاً وشابًا وشيخًا، في ...
مختلفة، حربًا وسلمًا، صحوًا ومطرًا.

أما القسم الأخير فإنه مخصص لدراسات في تاريخ النقد ومدارسه مع التركيـ...
مقالة للناقد الأمريكي آيفور ونترز عن المشكلات التي تواجه الناقد الحديث ...
وينتهي الكتاب بمقالة للناقد الأمريكي و. ك. ويمزات عن «المدخل الأنطولوجي ل...

لوحة الغلاف: وليم م. هارنت
تصميم الغلاف: عماد حليم